COLLECTION FLEURANT - VOIRPY

6

SPÉCIMEN

TRAVAUX DIRIGES DE MUSIQUE

Complément de la musique par les textes

EDITIONS HENRY LEMOINE - PARIS

2 OCT. 1976

COLLECTION FLEURANT-VOIRPY

TRAVAUX DIRIGES DE MUSIQUE

Complément de la musique par les textes

de M. FLEURANT - C. et Y. VOIRPY

Couverture dessinée par Pierre-Jean COUARRAZE

Classe de 6e

(1er cycle des C.E.S et C.E.G.)

EDITIONS HENRY LEMOINE

17, RUE PIGALLE, PARIS.

Tous droits d'édition, d'exécution, de reproduction, de traduction et d'arrangements réservés pour tous pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.

© Copyright 1972, by Editions Henry Lemoine — 24.392 HL.

AVANT-PROPOS

Ce cahier constitue un **complément** souhaitable du livre « La musique par les textes ». Il propose une série d'exercices, de travaux qui sollicitent la participation active de l'élève dans tous les domaines abordés au cours de l'heure d'Education musicale.

Par sa présentation schématique, il permet en outre un gain de temps appréciable :

1re PARTIE

- **Reconnaissance des sons et des rythmes** comprenant en moyenne 3 exercices par chapitre du livre, mélodiques ou rythmiques, sous forme de **tests rapides.** Le professeur pourra choisir lui-même, en fonction du niveau de sa classe, les textes qui correspondent aux questions posées.
- **Reconnaissance des timbres** permettant de réaliser rapidement des exercices sur les instruments étudiés en classe, tout en **orientant** les élèves dans leur recherche.
- **Pratique instrumentale** sur les exercices d'application du livre (flûte à bec, métallophone et xylophone, instruments de batterie). Cette étude préparatoire a pour but d'**isoler les difficultés** des parties instrumentales prévues et de **guider le travail** des élèves instrumentistes. Elle doit ainsi permettre d'éviter une perte de temps dans le cours collectif et **faciliter une mise en place rapide des ensembles vocaux et instrumentaux.**

2e PARTIE

- **Auditions en classe** présentées sous forme de **Tableau,** afin d'éviter des pertes de temps en « écritures » et de **guider l'écoute** en attirant l'attention sur des **points de repère précis.**
- **Notes sur les activités personnelles** destinées à inciter l'enfant à réfléchir sur la place de la musique dans sa vie « extra-scolaire » et d'**intégrer celle-ci aux activités musicales de la classe.**
- **Etude sur les instruments** complétant, grâce à une **iconographie** riche et variée (28 documents) le travail effectué dans le livre. Des **questions** sollicitent les **facultés d'observation** de l'élève en faisant appel aux connaissances acquises.
- **Lectures** courtes et variées, qui font revivre, par une anecdote, un trait de caractère..., quelques épisodes de la vie des musiciens étudiés.

BLOC ANNEXE

présentation originale en feuillets détachables comprenant :

- Un **schéma de métallophone** soprano grandeur nature (permettant des exercices à la maison) et une **tablature des doigtés de la flûte à bec soprano.**
- Les **parties instrumentales séparées** des exercices d'application du livre (flûte à bec, métallophone et xylophone, batterie). Chaque élève, suivant ses aptitudes, pourra ainsi utiliser la feuille qui lui convient.
- **12 fiches** permettant :

  soit l'étude de compositeurs ou d'œuvres non proposés dans le livre.

  soit la mise au net de recherches personnelles,

  soit enfin le regroupement des éléments inscrits au cours des auditions en vue de l'établissement d'une **documentation classée** (grâce à un classement alphabétique prévu sur chaque fiche) **au cours des quatre années du 1er cycle.**
- **2 planches de portraits** (50 musiciens) destinées à illustrer les fiches.

PUPITRE

destiné à résoudre le problème de la tenue de l'élève lorsqu'il joue ou chante en suivant un texte.

Obtenu par **simple pliage de la couverture rigide,** il peut supporter aussi bien les parties instrumentales séparées que le livre.

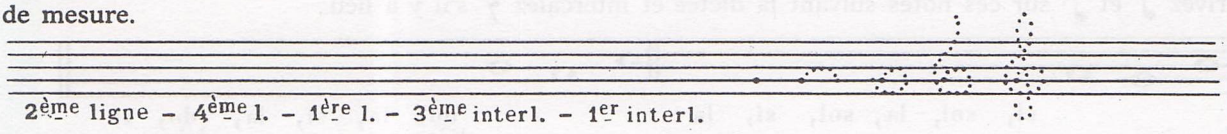
1ERE PARTIE

PRATIQUE DES TEXTES MUSICAUX

Nombre de réponses exactes

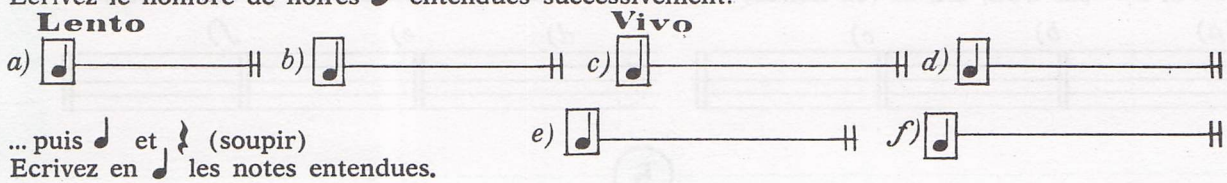
1

1. *L'écriture musicale sur la portée.* — Tracez un point d'intonation (●) *sur* les *lignes* et *dans* les *interlignes* indiqués, puis une *clé de sol* en suivant les pointillés. Terminez par une double barre de mesure.



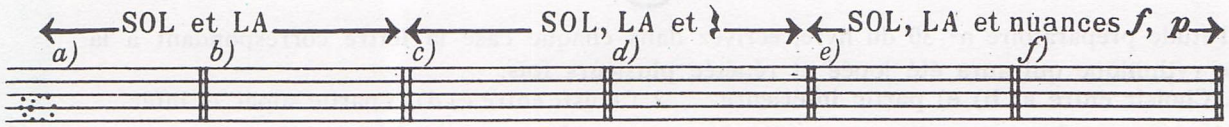
2ème ligne – 4ème l. – 1ère l. – 3ème interl. – 1er interl.

2. Ecrivez le nombre de noires ♩ entendues successivement.



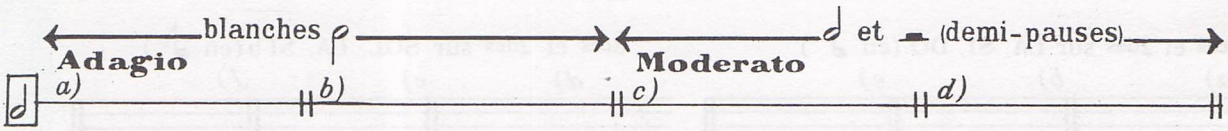
... puis ♩ et 𝄽 (soupir)

3. Ecrivez en ♩ les notes entendues.

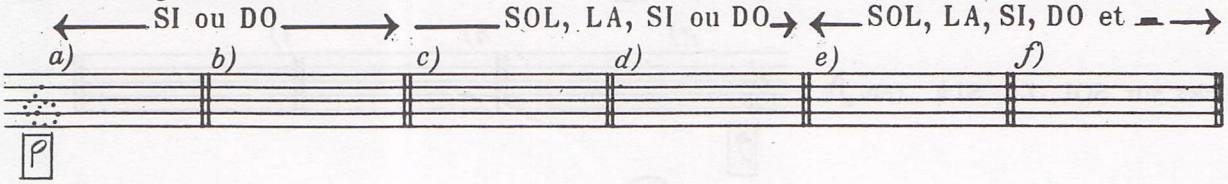


2

4.

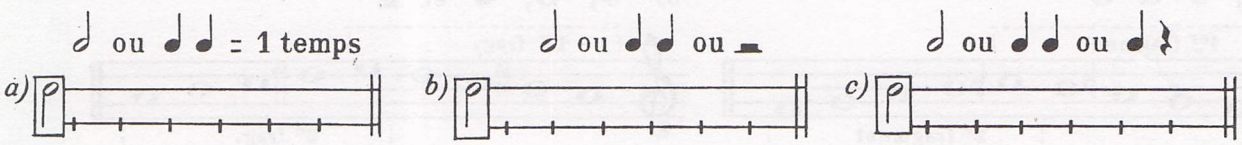


5. Ecrivez en 𝅗𝅥 les sons entendus.

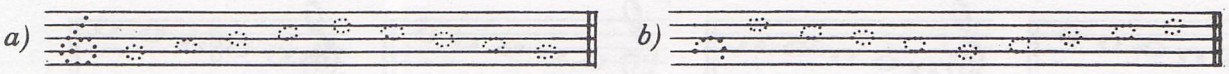


3

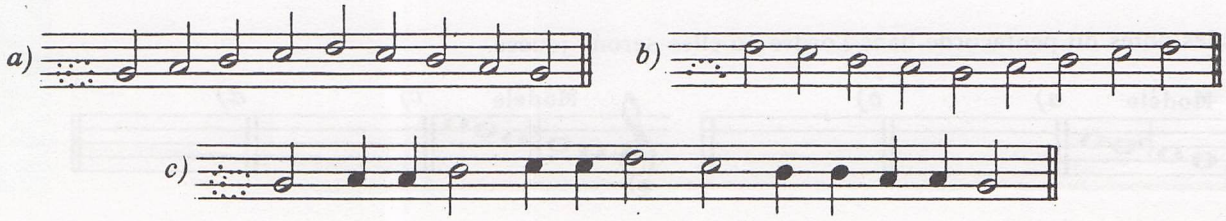
6. Ecrivez les notes au-dessus des pulsations correspondantes.



7. 𝅗𝅥 ou ♩♩ sur SOL, LA, SI, DO, RÉ



8. Dans les formules suivantes, barrez les notes qui n'ont pas été jouées.



4

Nombre de Réponses exactes

9. Après l'étude préparatoire n° 21 du livre, écrivez les différentes formules rythmiques qui seront jouées par groupes de 2 (a + c ou a + d ou b + d ou c + d).

1) 2) 3)

10. *a)* Complétez la portée avec les notes qui manquent.
b) Ecrivez ♩ et ♪ sur ces notes suivant la dictée et intercalez 𝄾 s'il y a lieu.

si, sol, la, sol, si, la — do, la, si, la, do, si
dièse dièse

11. 3ces et 2des sur SOL, LA, SI (en noires) — 3ces et 2des sur LA, SI, DO ♯ (en noires)

a) *b)* *c)* *d)* *e)* *f)*

5

12. Après l'étude préparatoire n° 30 du livre, écrivez dans chaque case la lettre correspondant à la formule rythmique qui aura été jouée et répétée plusieurs fois.

1. Choisir entre a) b) e) partie inférieure — 2. Choisir entre c) d) f) partie supér. et infér.

cases 1) ..... 2) ..... 3) ..... 4) ..... — 5) ..... 6) ..... 7) ..... 8) .....

13. 3ces et 2des sur LA, SI, DO (en ♩) — 3ces et 2des sur SOL, LA, SI ♭ (en ♪)

a) *b)* *c)* *d)* *e)* *f)*

3ces et 2des sur SOL, LA, SI ♮ (en ♪)

g) *h)* *i)*

6

14. Ecrivez les rythmes entendus sur les pentacordes notés ci-dessous.

a) ♩, 𝅗𝅥 et 𝅝 — *b)* 𝅗𝅥, 𝅝, 𝄻 et 𝄼

1er fragment — 2e fragment — 1er frag. — 2e frag.

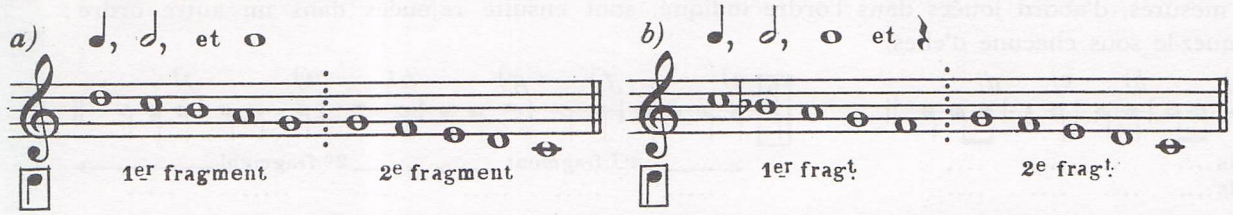
15. Barrez les notes qui n'ont pas été jouées dans ces différents pentacordes.

16. Ecrivez les notes du pentacorde dans l'ordre où elles seront jouées.

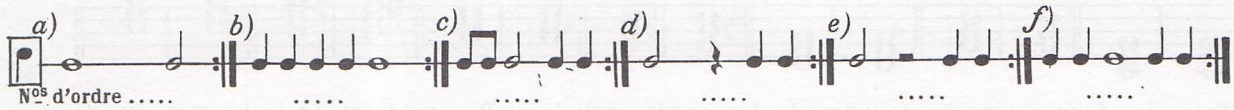
Modèle *a)* *b)* — Modèle *c)* *d)*

7

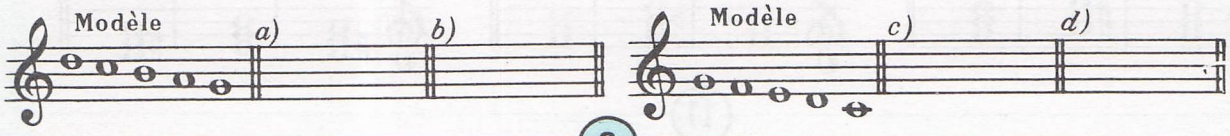
17. Ecrivez les rythmes entendus sur les pentacordes notés ci-dessous.



18. Chacune des formules suivantes étant jouée séparément et répétée 2 fois, indiquez au-dessous l'ordre dans lequel vous l'aurez entendue.

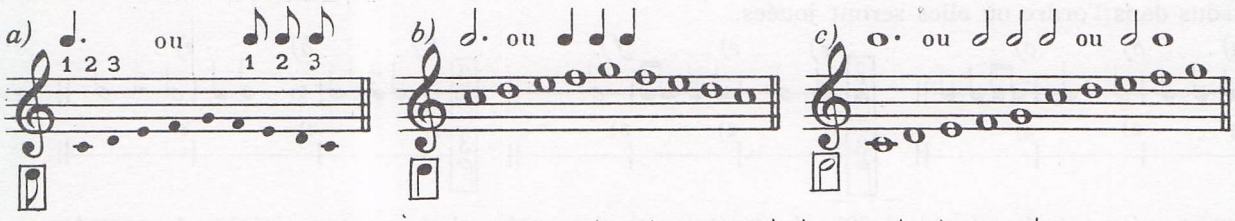


19. Après avoir entendu le pentacorde (modèle), 1 ou 2 notes seront supprimées. Ecrivez les notes jouées.



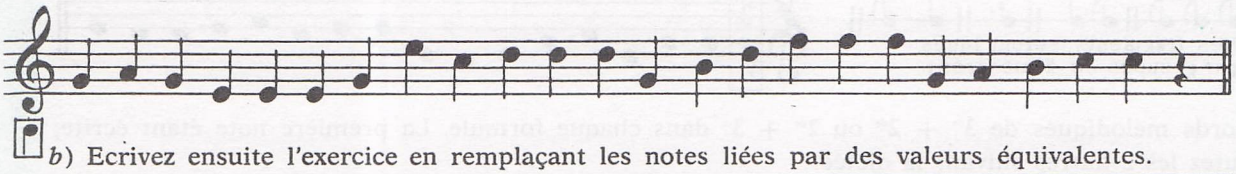
8

20. Ecrivez les rythmes entendus

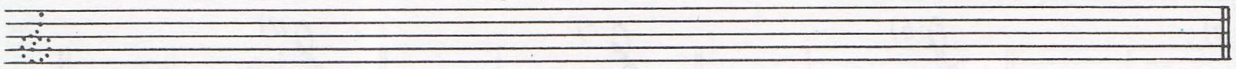


21. La liaison de prolongation : ♩+♩+♩ ou 𝅗𝅥+♩ ou ♩♩♩ ou 𝅗𝅥𝅗𝅥 ou 𝅗𝅥.

a) La mélodie étant écrite entièrement en noires, ajoutez les liaisons suivant la dictée.

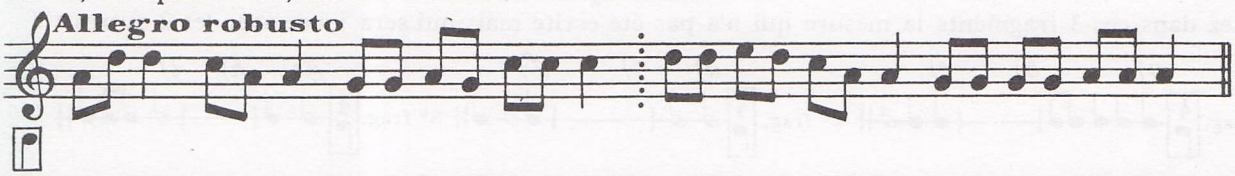


b) Ecrivez ensuite l'exercice en remplaçant les notes liées par des valeurs équivalentes.

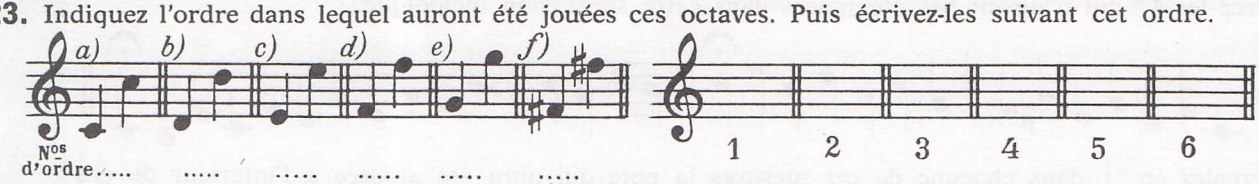


9

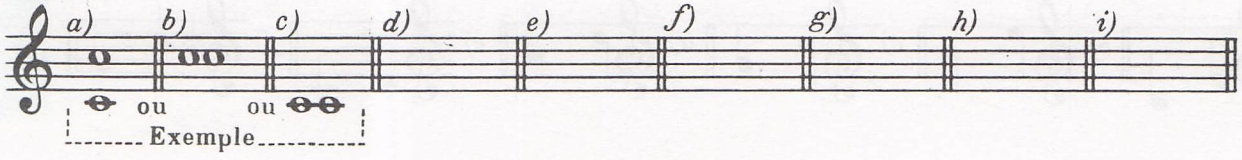
22. Détachés (♫) liaisons (♫) et accents (♩ ♩) ont été modifiés par rapport à l'exercice n° 63 du livre ; indiquez-les ici, comme ils auront été entendus.



23. Indiquez l'ordre dans lequel auront été jouées ces octaves. Puis écrivez-les suivant cet ordre.



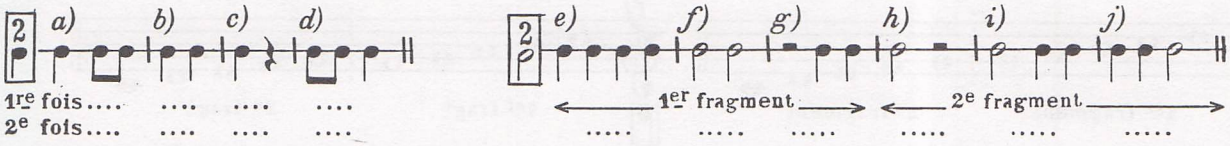
24. Ecrivez les notes suivant la dictée : en 8ve (2 notes superposées) ou 1 seule note (aiguë ou grave) en unisson.



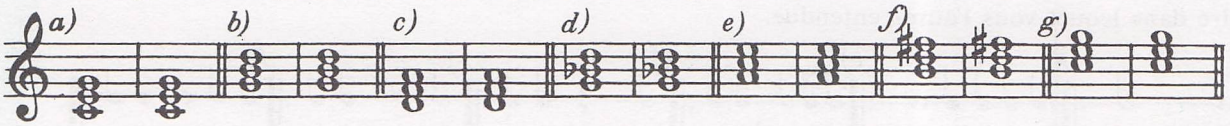
Nombre de réponses exactes

10

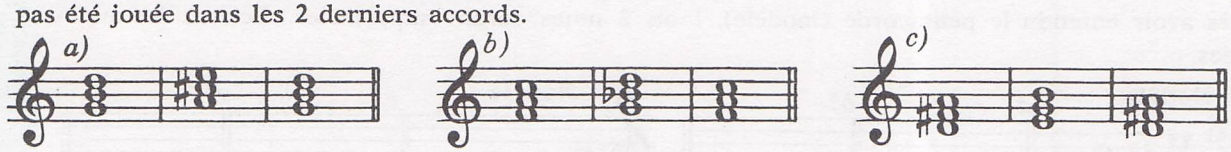
25. Ces mesures, d'abord jouées dans l'ordre indiqué, sont ensuite rejouées dans un autre ordre ; indiquez-le sous chacune d'elles.



26. Pour chaque exercice, barrez par une croix la note supprimée dans le 2e accord.

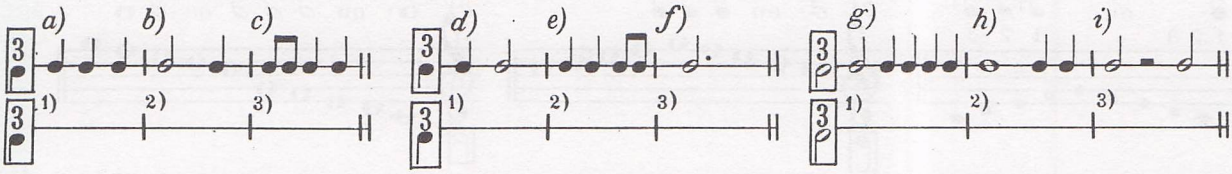


27. Les formules écrites sont constituées de 3 accords enchaînés. Barrez d'une croix la note qui n'a pas été jouée dans les 2 derniers accords.

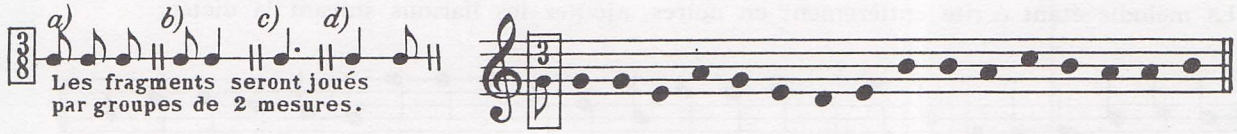


11

28. Après avoir entendu les mesures comme elles se présentent dans chaque formule, écrivez-les au-dessous dans l'ordre où elles seront jouées.



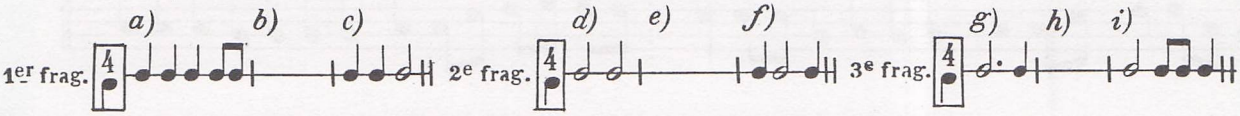
29. Les notes étant écrites (voir n° 79), ajoutez les rythmes en les choisissant parmi les 4 exemples suivants.



30. Accords mélodiques de 3ce + 2de ou 2de + 3ce dans chaque formule. La première note étant écrite, ajoutez les 2 autres suivant la dictée.

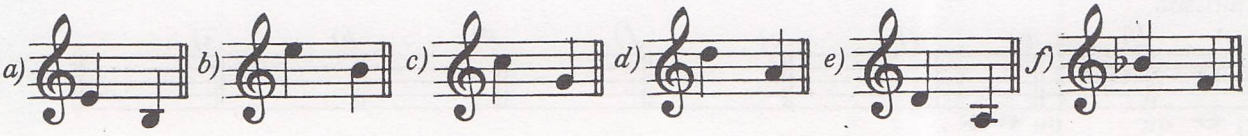
12

31. Notez dans ces 3 fragments la mesure qui n'a pas été écrite mais qui sera jouée avec les 2 autres :



32. Barrez les 4tes qui n'auront pas été jouées dans cette succession mélodique.

33. Intercalez en 𝅗𝅥 dans chacune de ces mesures la note qui aura été ajoutée à l'intérieur de ces 4tes descendantes (voir étude préparatoire n° 83).

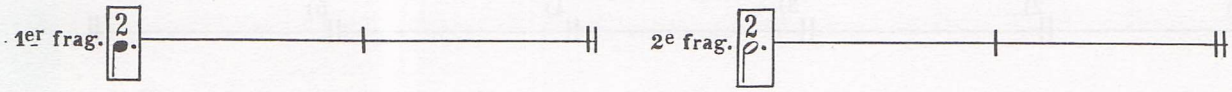


Nombre de réponses exactes

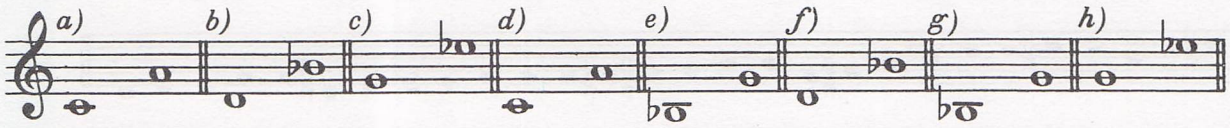
13

Nombre de réponses exactes

34. Ecrivez les rythmes entendus en utilisant dans l'étude préparatoire du livre n° 95 les formules *a*) et *c*) puis *b*) et *d*) (parties supérieures ou inférieures).



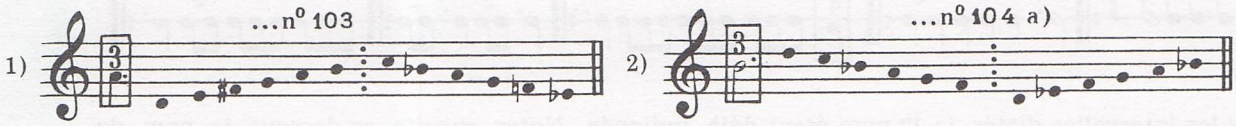
35. 3ce ou 4te dans l'accord de sixte mélodique : intercalez en o la 3e note de l'accord.



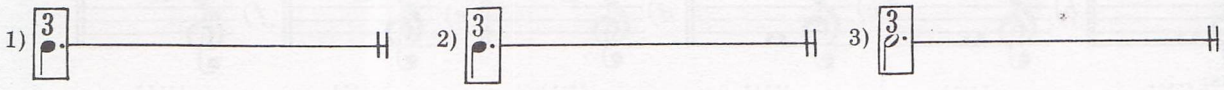
36. Pour chaque exercice, barrez par une croix la note supprimée dans l'un des deux accords.

14

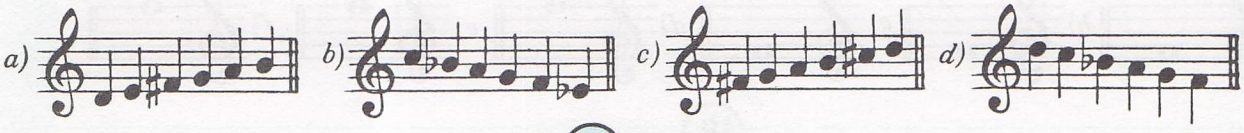
37. Les notes étant écrites, ajoutez les rythmes en les choisissant parmi les exemples *a*) *b*) *c*) *d*) des études préparatoires.



38. Après les études préparatoires nos 103 et 104 du livre, écrivez les différentes formules rythmiques qui seront jouées (1 seule mesure).

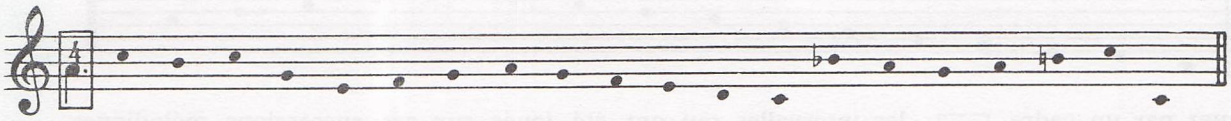


39. Barrer d'une croix les notes qui n'auront pas été jouées.

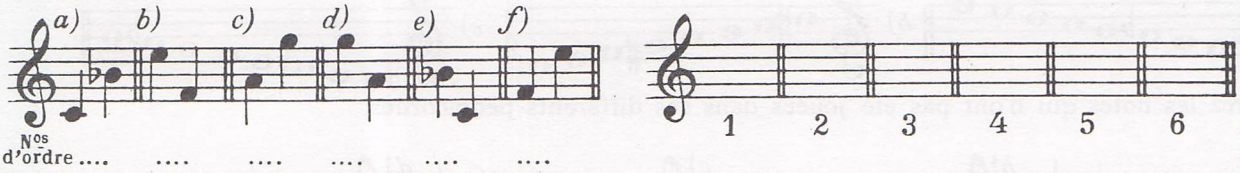


15

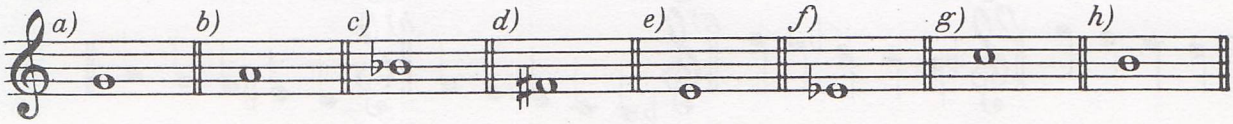
40. Complétez la mélodie par les rythmes qui seront joués en utilisant les formules de l'étude préparatoire n° 112 (fragments d'une mesure).



41. Indiquez l'ordre dans lequel ces 7es ascendantes et descendantes auront été jouées, et écrivez-les ensuite en suivant cet ordre.

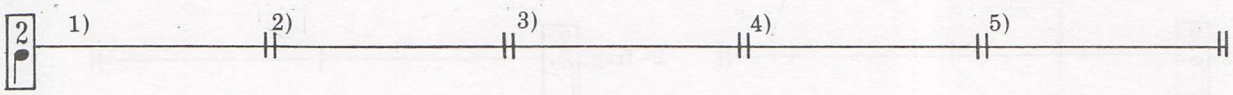


42. 7es harmoniques ascendantes ou descendantes : une note de cet intervalle étant déjà écrite, ajoutez au-dessus ou au-dessous la seconde note jouée.

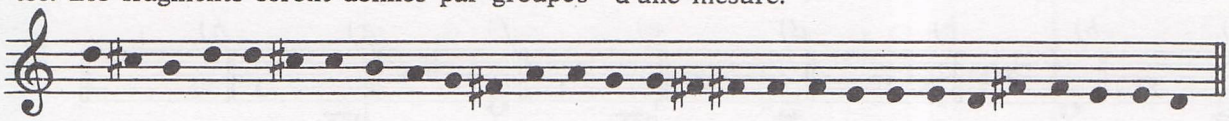


16

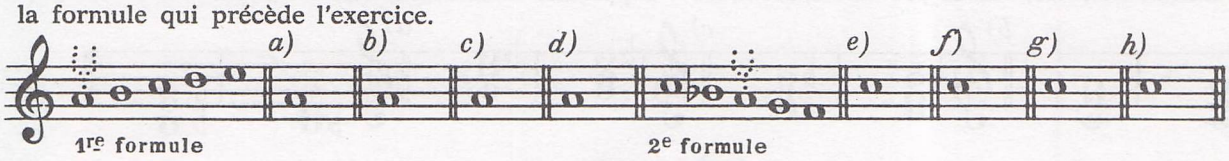
43. Ecrivez les formules rythmiques de l'étude préparatoire n° 121 du livre, dans l'ordre où elles seront dictées.



44. Ecrivez les rythmes du n° 121 (*a, b, c, d,* ou *e*) sur cette mélodie (n° 126 du livre) suivant la dictée. Les fragments seront donnés par groupes d'une mesure.

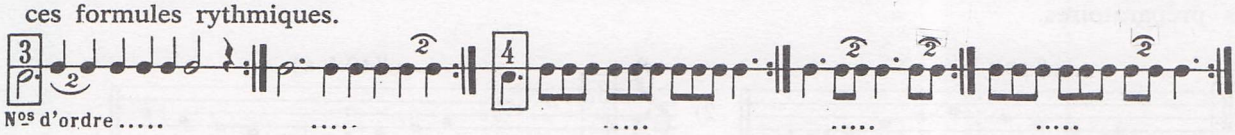


45. Ecrivez la 2e note des intervalles dictés (ascendants puis descendants), celle-ci étant choisie dans la formule qui précède l'exercice.

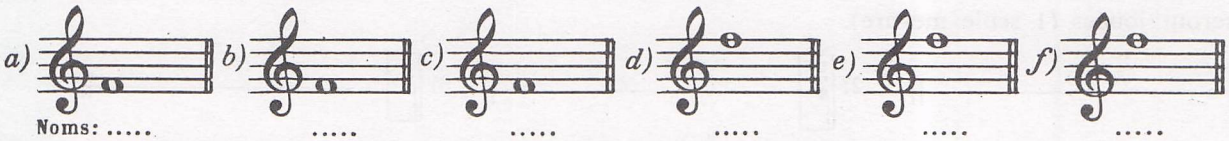


17

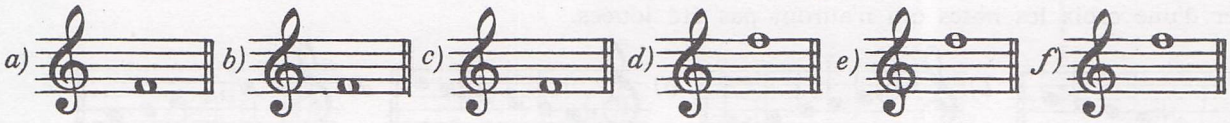
46. Après l'étude préparatoire n° 129 du livre, indiquez l'ordre dans lequel vous entendrez chacune de ces formules rythmiques.



47. Ecrivez les intervalles dictés, la 1re note étant déjà indiquée. Notez ensuite au-dessous le nom de l'intervalle mélodique entendu (ascendant ou descendant).

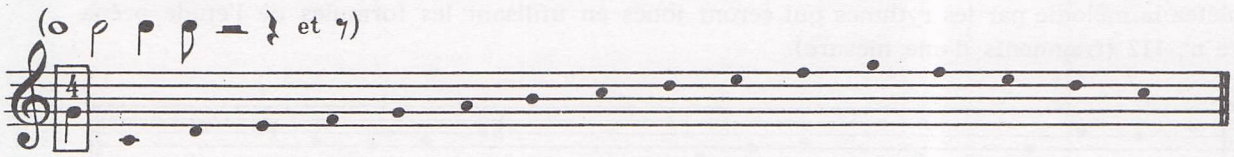


48. Même exercice que le n° 47, mais avec des intervalles harmoniques.

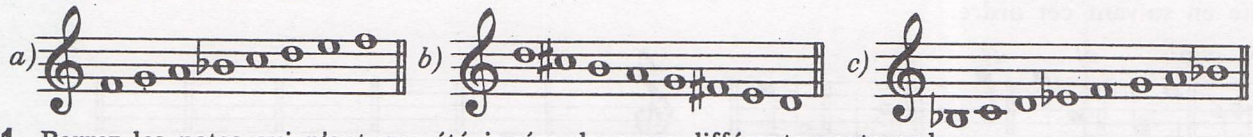


18

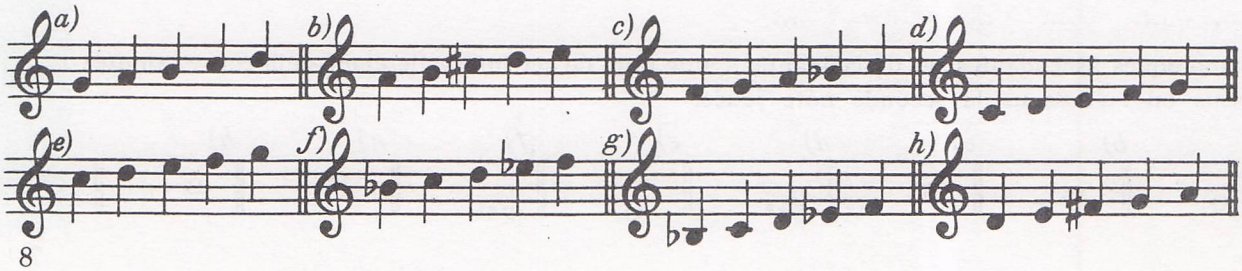
49. Ecrivez les figures de notes et silences suivant la dictée, et placez les barres de mesures.



50. Indiquez par un cadre les intervalles qui ont été joués sur ces successions mélodiques la 1re note étant donnée.



51. Barrez les notes qui n'ont pas été jouées dans ces différents pentacordes.



Nombre de réponses exactes .....

INDICATIONS POUR L'UTILISATION DE CETTE PAGE :

1. L'élève caractérisera d'abord l'instrument entendu (famille, étendue) en inscrivant une croix dans la colonne correspondante (1. 2. 3 ou 4 pour la famille, a. b ou c pour l'étendue). Il mentionnera ensuite le nom de l'instrument reconnu, à partir de ces indications.
2. L'élève marquera d'une croix dans la colonne correspondante la ou les familles reconnues.
3. L'élève tentera d'abord de déterminer le nombre d'instruments groupés dans l'exemple, puis il indiquera le nom de ceux-ci.

1. RECONNAISSANCE D'INSTRUMENTS SEULS

	cordes (1)	bois (2)	cuivres (3)	percussions (4)	aigu (a)	moyen (b)	grave (c)	NOM DE L'INSTRUMENT	Nombre de réponses exactes
1.									
2.									
3.									
4.									
5.									
6.									
7.									
8.									
9.									
10.									
11.									
12.									
13.									
14.									
15.									
16.									
17.									
18.									
19.									
20.									

2. RECONNAISSANCE DE FAMILLES INSTRUMENTALES

	CORDES			BOIS			CUIVRES	PERCUSSIONS	
	frottées	pincées	frappées	à embouchure	à anche simple	à anche double		sons déterminés	sons indéterminés
1.									
2.									
3.									
4.									
5.									
6.									
7.									
8.									
9.									
10.									

3. RECONNAISSANCE D'INSTRUMENTS GROUPÉS

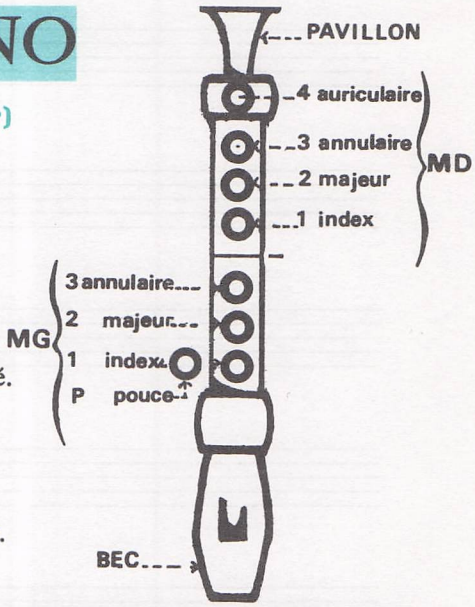
	NOMBRE D'INSTRUMENTS RECONNUS	NOMS DES INSTRUMENTS
1.		
2.		
3.		
4.		
5.		
6.		
7.		
8.		
9.		
10.		

REMARQUES PRELIMINAIRES

Les pages qui suivent ne constituent pas une méthode instrumentale. Elles se proposent seulement de guider l'instrumentiste dans la préparation des exercices d'application du livre *La Musique par les textes*, classe de 6e. Le travail initial qu'elles contiennent pourra ainsi se faire soit en groupe d'activités dirigées, soit à la maison, afin qu'une mise en place rapide des orchestrations soit possible dans l'heure collective d'éducation musicale, sans qu'il en résulte une perte de temps importante pour les non-instrumentistes.

Bien que les nuances soient très difficiles à réaliser sur des instruments scolaires (notamment sur la flûte à bec, où elles se font bien souvent au détriment de la justesse), il nous a paru indispensable de faire figurer celles-ci au-dessous des textes, afin que l'instrumentiste n'oublie jamais l'élément expressif, essentiel à une bonne exécution collective, surtout lorsqu'il s'agit d'un accompagnement du chant.

LA FLUTE A BEC SOPRANO



(voir tablature des doigtés dans le bloc annexe à la fin du cahier)

TENUE DE L'INSTRUMENT

- Avant de jouer, placer les mains dans leur position, chaque doigt sur son trou. Ne jamais déplacer la main : il suffit de soulever légèrement les doigts pour déboucher les trous. (Au début, pour maintenir la flûte, on peut laisser le 3e doigt MD sur son trou.)
- Instrument incliné vers le bas.
- Doigts bien arrondis et bouchant les trous avec leur extrémité.

EMISSION DU SON

- Enfoncer le moins possible le bec dans la bouche.
- Attaquer chaque son (non lié) de la langue : TU
- Souffler le moins fort possible en essayant d'économiser l'air.

MANIERE DE TRAVAILLER LES PASSAGES DIFFICILES

- Pour chaque exercice d'application du livre, les passages difficiles sont isolés et indiqués sous forme de formules de 5, 6, 7 ou 8 notes.
- Ces formules seront travaillées de la manière suivante :
  a) En commençant très lentement, toutes notes égales et détachées (sauf la dernière tenue plus longtemps), puis avec les différentes liaisons proposées ci-dessous. N'attaquer sur TU que les notes détachées.
  b) De plus en plus vite pour arriver à la vitesse indiquée au début de l'exercice avec les différents rythmes et accents proposés ci-dessous. D'abord sans liaison, puis si nécessaire avec celles de l'exercice. Chaque formule sera répétée plusieurs fois de suite.

FORMULES DE TRAVAIL RECOMMANDEES :

1. *Pour un passage de 5 notes* (F.1) :

liaisons :

rythmes :

2. *Pour un passage de 6 notes* (F.2) :

liaisons :

rythmes :

3. *Pour un passage de 7 notes* (F.3) :

liaisons :

rythmes :

4. *Pour un passage de 8 notes* (F.4) :

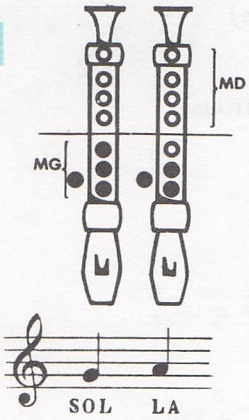
liaisons :

rythmes :

EXERCICES D'APPLICATION

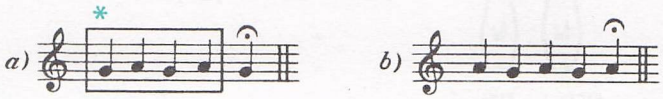
(voir les parties séparées dans le bloc annexe, à la fin du cahier)

5



- revoir les recommandations générales page 12.
- du SOL au LA, un seul doigt bouge : le 3 MG (annulaire)
- la main droite à sa place, maintenant la flûte par le pouce et le 3e doigt
- étude préparatoire :

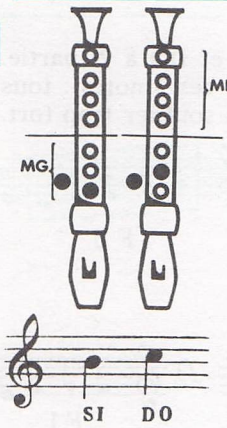
avec formule de travail 1 (F. 1)



(Le travail rythmique ne pourra se faire qu'avec les rythmes contenant les figures de notes connues de l'instrumentiste).

* Les notes nouvelles utilisées dans chaque exercice sont encadrées.

10

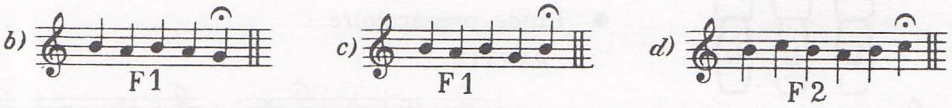


A 2 PARTIES, notes nouvelles (si-do) à la partie supérieure.

- travailler le passage du SI au DO : 2 doigts bougent en sens inverse : 1 et 2 MG

F 3 (formule de travail n° 3)

- la main droite toujours à sa place, doigts levés.
- étude préparatoire (sur les 4 notes connues) :

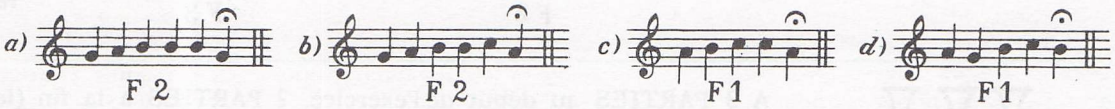


(même remarque qu'au n° 5 à propos du travail rythmique.)

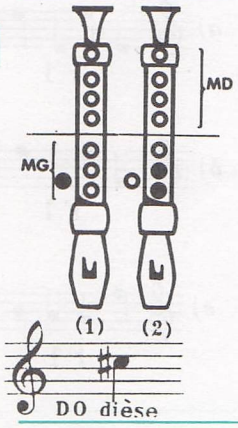
18

A 2 PARTIES, pas de notes nouvelles (revoir les notes des nos 5 et 10).

étude préparatoire:



27



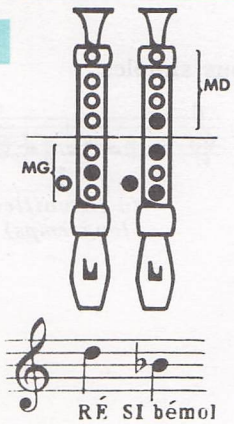
A 2 PARTIES, note nouvelle : DO♯

- le 1er doigté est préférable lorsque le Do ♯ est voisin du Si : 1 seul doigt bouge, le 1 MG
- main droite : même position que précédemment.
- étude préparatoire :

F1 (avec doigté 1)

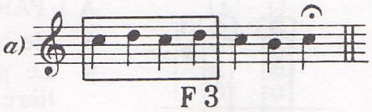
(avec doigté 2) (avec doigté 1)

35

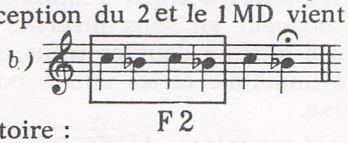


2 notes nouvelles : Ré et Si bémol

- du DO au RÉ, 1 seul doigt bouge : P MG (pouce)

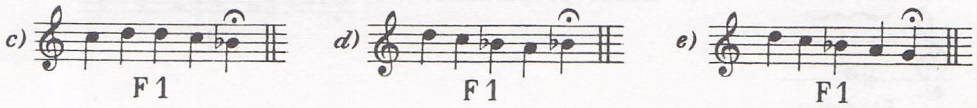


- travailler spécialement le Si♭: toute la MG bouche à l'exception du 2 et le 1 MD vient s'ajouter : 4 doigts bougent en sens inverse :

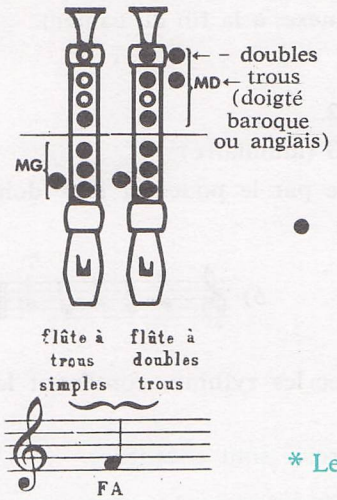


Le passage du Do au Si bémol est très délicat (à travailler longtemps)

- étude préparatoire :



42



A 2 PARTIES, une note nouvelle : FA, à la 2e partie.

- Travailler particulièrement le passage du SOL au FA pour les flûtes à doubles trous : 3 trous, 1, 3 et 4 MD bouchent ensemble.
(1 MD seulement pour les flûtes à simples trous)

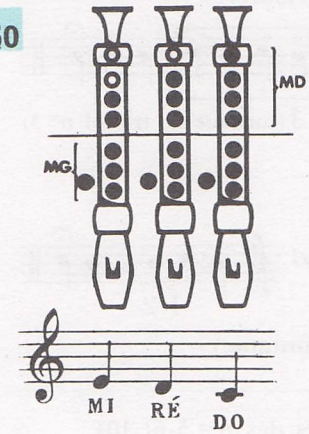
a) F 2

- Etude préparatoire :

b) F 1 c) F 1

* Les formules en couleur correspondent aux secondes parties.

50



A 2 PARTIES, 3 notes nouvelles : MI à 1re partie, RÉ et DO à 2e partie.

- L'émission du son est particulièrement délicate pour ces 3 notes : tous les trous doivent être bien bouchés et il ne faut pas souffler trop fort.

a) F 1 b) F 2 c) F 3

- Etude préparatoire :

1re PARTIE

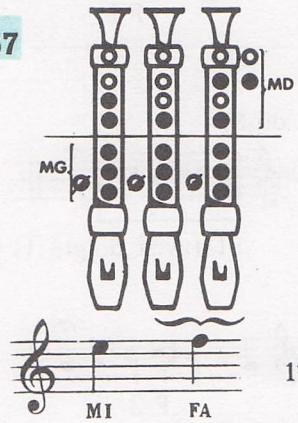
d) F 1 e) F 2 f) F 1

2e PARTIE

g) F 2 h) F 3

Attention à la répétition du DO grave : ne pas attaquer trop durement la note.

57



A 3 PARTIES au début de l'exercice, 2 PARTIES à la fin (les 2e et 3e se regroupant).

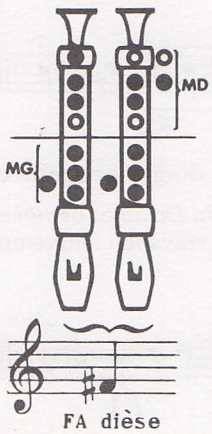
- Les doigtés des MI et FA aigus sont les mêmes que ceux des MI et FA graves, mais avec le pouce MG à moitié débouché (et le 4e MD levé pour le FA des flûtes à doubles trous).
- Pour déboucher à moitié le trou, il suffit de faire pivoter le pouce vers le bas, sans le déplacer ni bouger le reste de la main.
- Etude préparatoire :

a) F 1

b) F 1

1re partie c) F 1 d) F 1 e) F 1

66



A 1 PARTIE

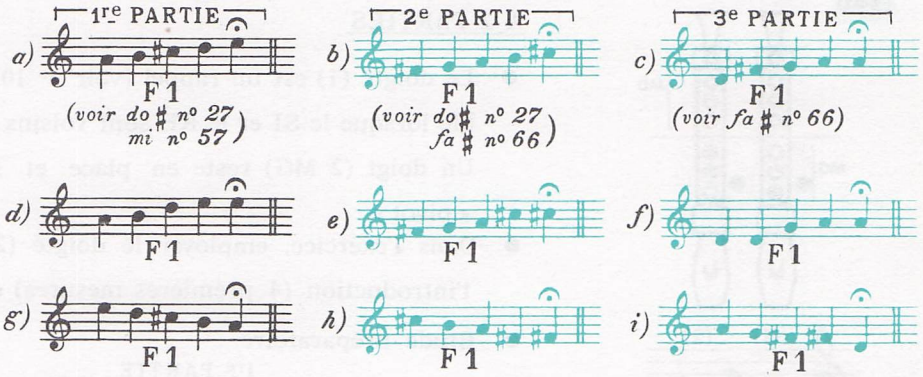
- Ne pas oublier de boucher le 4e MD sur les flûtes à trous simples.
- Le passage du FA (♮) au FA ♯ est particulièrement délicat :
  — sur les flûtes à trous simples, tous les doigts MD bougent en sens inverse ;
  — Sur les flûtes à doubles trous, seul, le 3e MD reste immobile et les autres bougent en sens inverse.
- Etude préparatoire : b)

a) F 1 *(à travailler longtemps)*

b) F 1

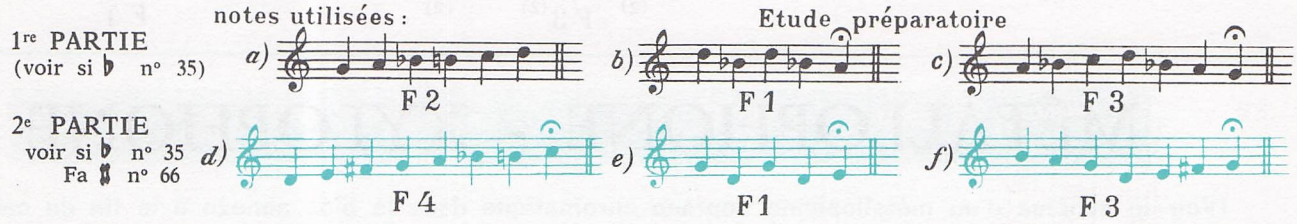
74 A 3 PARTIES, pas de notes nouvelles

- Jouer tout d'abord les 3 séries de notes utilisées :



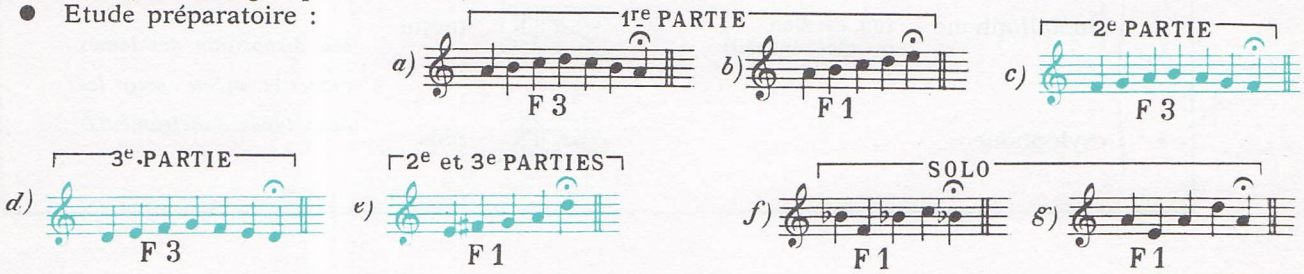
- Etude préparatoire :

82 A 2 PARTIES, pas de notes nouvelles



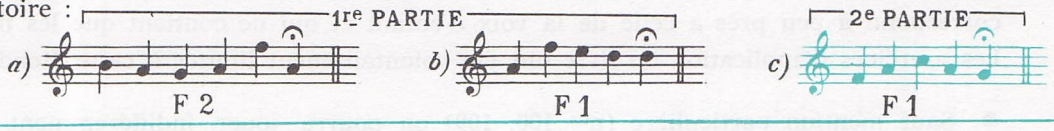
92 A 3 PARTIES ET UN SOLISTE, pas de notes nouvelles. Attention au mouvement rapide. (2e et 3e parties regroupées à la fin).

- Etude préparatoire :



100 A 2 PARTIES, pas de notes nouvelles.

- Etude préparatoire :



109 A 2 PARTIES : attention aux FA ♯ et FA ♮ aux 2 parties.

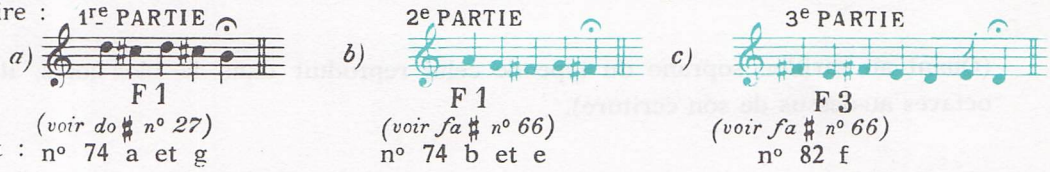
- Etude préparatoire : revoir les exercices du nº 66.

117 A 2 PARTIES : aucune difficulté particulière.

- Etude préparatoire : revoir nºs 57 a, 74 d
  92 a et b pour le passage du RE au MI aigu, à la 1re partie.

126 A 3 PARTIES, chacune répétant la même formule de 3 notes tout au long de l'exercice.

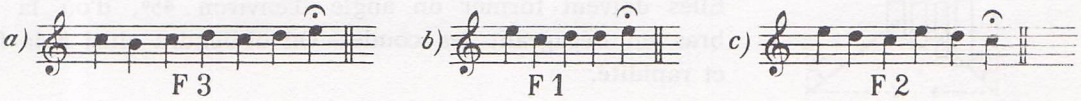
- Etude préparatoire :

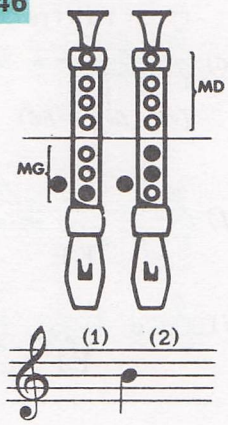


- Revoir également : nº 74 a et g — nº 74 b et e — nº 82 f

135 Attention au mouvement très rapide. Travailler les exercices le plus vite possible.

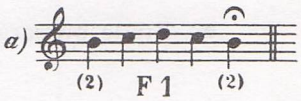
- Etude préparatoire :



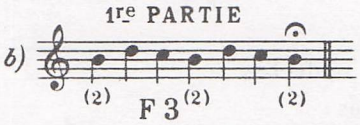


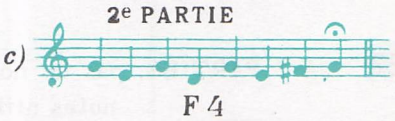
A 2 PARTIES

- Le doigté (1) est un rappel (voir n° 10) et le doigté 2, nouveau, est préférable lorsque le SI et le RÉ sont voisins :
  Un doigt (2 MG) reste en place et sert de « pivot ».



- Dans l'exercice, employer le doigté (2) dans l'introduction (4 premières mesures) et le doigté (1) ailleurs (1re partie).
- Etude préparatoire :





MÉTALLOPHONE - XYLOPHONE

(Voir le schéma d'un métallophone soprano chromatique dans le bloc annexe à la fin du cahier.)

métallophone (ou carillon ou glockenspiel) = métal

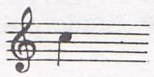
xylophone = bois

(La disposition des lames étant la même pour les deux types d'instruments)

- L'étendue de ces instruments peut varier suivant leur nature (soprano, alto...). Le schéma du bloc-note reproduit *aux dimensions exactes* un petit modèle courant de carillon dont l'étendue moyenne correspond à peu près à celle de la voix d'enfant et qui ne contient que les notes étudiées en classe. Les exercices d'application du livre ont été volontairement limités à cette étendue.

- Sauf mention particulière (nos 100, 109) on pourra jouer indifféremment les exercices sur des instruments altos ou sopranos, compte tenu du fait que le soprano sonne une octave au-dessus de son écriture (c'est-à-dire à la même hauteur que la flûte à bec soprano).

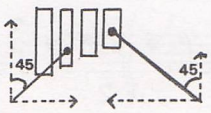
Ex. : note écrite :

Note entendue :
- Sur une flûte à bec ou un métallophone soprano : 
- Sur un instrument alto :

(Quant au carillon soprano du type de celui reproduit dans le bloc-notes, il sonne en réalité *deux* octaves au-dessus de son écriture).

- Les lames doivent être frappées en leur milieu, fermement et souplement, en faisant rebondir l'extrémité de la baguette. Il ne faut surtout pas la laisser sur la lame après avoir frappé, car celle-ci ne vibrerait pas.

Position des baguettes par rapport aux lames :



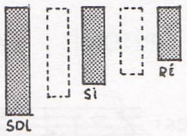
Elles doivent former un angle d'environ 45°, d'où la nécessité d'écarter les bras en dégageant les coudes. On obtiendra ainsi à la fois souplesse, précision et rapidité.

MANIERE DE TRAVAILLER LES PASSAGES DIFFICILES :

● Aucun travail rythmique particulier n'est prévu ici puisque les difficultés de cet ordre figurent toujours dans l'étude préparatoire du livre. L'instrumentiste pourra, à propos de chaque numéro, rejouer les exercices rythmiques correspondants de cette étude préparatoire sur des notes de son choix.

● A défaut d'instrument véritable chez soi, on pourra préparer les exercices en utilisant le schéma du bloc annexe. Deux possibilités peuvent être envisagées :
— coller ce schéma directement sur du carton ;
— découper des lames de carton séparées de la dimension de celles du schéma (faire figurer sur chacune la lettre de la notation allemande. comme sur les instruments véritables).

● Cette seconde solution permettra, au début, de ne conserver que les lames correspondant aux notes de l'exercice.
On disposera alors celles-ci dans l'ordre et on s'exercera à frapper avec deux baguettes (ou deux crayons...). On prendra soin de ménager des espaces équivalents aux notes manquantes, par exemple (pour SOL-SI-RÉ) :



● La principale difficulté d'exécution réside dans la nécessité de lire les notes de l'exercice en jouant, c'est-à-dire de regarder le moins possible les lames sur lesquelles on frappe. Il faudra donc répéter de nombreuses fois les grands intervalles indiqués dans l'étude préparatoire, afin de ne plus regarder le « clavier ».

EXERCICES D'APPLICATION (voir les parties séparées dans le bloc annexe à la fin du cahier).

10 METALLOPHONE :

Notes employées : Etude préparatoire : a) b) c)

18 XYLOPHONE

Notes employées : (utiliser 2 baguettes) Etude préparatoire :

27 XYLOPHONE

● Attention au décalage de la lame do♯

Notes : Etude préparatoire : a) b)

(utiliser 2 baguettes)

35 METALLOPHONE :

Notes :

● Attention au décalage de la lame Si♭
● Chaque groupe de 3 notes de l'exercice constitue une formule à répéter plusieurs fois de suite, et de plus en plus vite.

42 2 METALLOPHONES : Notes : 1re 2e (aucune difficulté particulière)

L'exécution sur un seul instrument est possible mais beaucoup plus difficile. Travailler longuement l'étude préparatoire suivante :

1 2 3 4 5 6

jouer d'abord les groupes de 2 notes indiqués avant d'enchaîner le tout

50 XYLOPHONE

Notes : Etude préparatoire : a) b)

G D G D G D G D G D G D

(G : baguette gauche ; D : baguette droite)
Faire alterner les 2 baguettes sur les notes répétées

57 2 METALLOPHONES (le signe ⁄. placé sur la portée indique qu'il faut répéter exactement le groupe de notes qui précède).

Notes: 1er 2e

Etude préparatoire: a) b) c) d)

Les 2 formules d'abord séparées, puis enchaînées.

---

66 XYLOPHONE

Notes:

Etude préparatoire : a) b)

G D G G D G

---

74 XYLOPHONE Attention au décalage de la lame do♯

Notes:

Etude préparatoire: a) b) c) d)

---

82 2 METALLOPHONES :

Notes: 1er 2e

Etude préparatoire: a) b) c) d)

à travailler le plus rapidement possible.

---

92 METALLOPHONE (1re partie)
XYLOPHONE (2e partie)

Notes: 1er 2e

Etude préparatoire: a) b) c) d)

Le Ré ♯ n'est pas étudié dans le livre de 6e mais on trouvera sa place (au même endroit que le mi ♭) sur le clavier modèle.

veiller à ce que le groupe de 2 notes final s'enchaîne sans interruption avec ce qui précède.

---

100 METALLOPHONE SOPRANO (1re partie). Aucune difficulté particulière.
XYLOPHONE ALTO (2e partie)

Notes: 1ère 2e

travail rythmique pour l'alternance des 2 baguettes

D G D G D

(A défaut de xylo alto, on pourra lui substituer un tambourin qui assurera le rythme).

---

109 METALLOPHONE SOPRANO (obligé, car il doit sonner au-dessus des flûtes à bec).

Notes : exercice conjoint, sans difficultés particulières.

---

117 METALLOPHONE

Notes : Etude préparatoire : a) b)

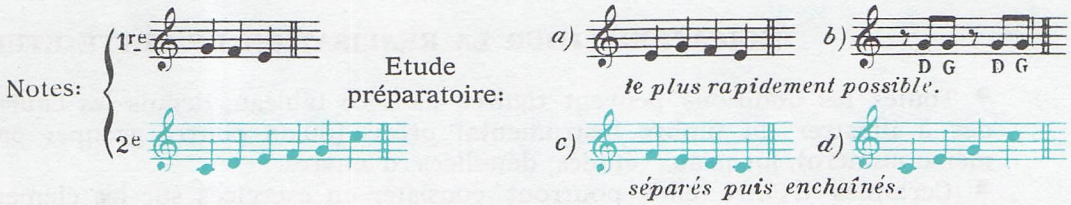
(à répéter plusieurs fois)

---

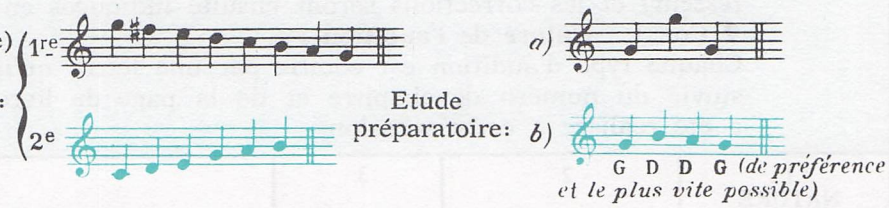
126 METALLOPHONE-XYLOPHONE (au choix ou les 2 ensemble) Notes :

(à répéter plusieurs fois)

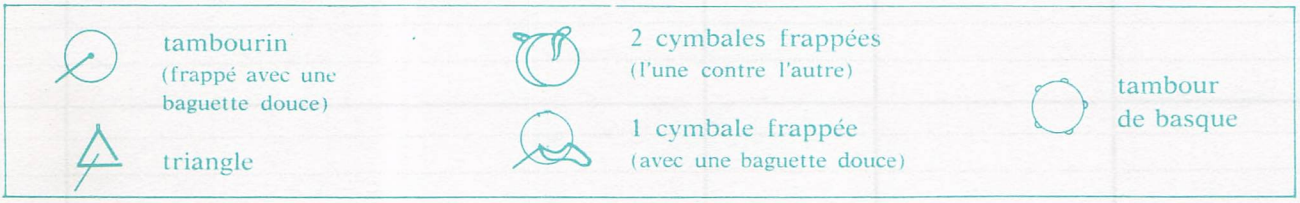
135 XYLOPHONE (1re partie)
METALLOPHONE (2e partie)



146 METALLOPHONE (1re partie)
XYLOPHONE (2e partie)



INSTRUMENTS DE BATTERIE



- La pratique de ces instruments dans les exercices d'application n'impose aucun travail particulier. Les seules difficultés rencontrées sont d'ordre rythmique et se rapportent toujours au travail effectué dans le chapitre correspondant.

- L'interprète pourra cependant s'exercer à frapper tous les rythmes contenus dans l'étude préparatoire du chapitre concerné. Ce sera pour lui la meilleure préparation.

- Nous nous bornerons donc à formuler quelques remarques à propos de certains exercices.

42 Bien répéter chaque formule le nombre de fois indiqué, et reprendre le tout.

57 2 triangles : de préférence de dimensions différentes (à défaut, un seul triangle peut jouer en faisant des noires etc., dans la 2e partie.

66 Frapper fortement la cymbale tenue suspendue à la main gauche.

74 Bien répéter chaque formule le nombre de fois indiqué. Veiller aux nuances.

92 Etouffer les cymbales (contre la poitrine) pour les croches.

117 Pour les notes frapper très vite dans un angle inférieur du triangle en heurtant alternativement les 2 côtés.

126 Le tambourin répète le rythme du chant avec une mesure de décalage (en canon). Attention aux triolets ralentis de la fin.

135 Le triangle (notes queues en bas) frappe le 1er temps et la cymbale suspendue (notes queues en haut) le 3e. Cette partie est très difficile à placer correctement.

146 A la 1re ligne : notes queues en haut → triangle.
notes queues en bas → tambour de basque.

AUDITIONS EN CLASSE

LES ÉLÉMENTS DE LA MUSIQUE A

INDICATIONS POUR LA REALISATION DE CETTE ETUDE

- Toutes les auditions peuvent figurer dans ce tableau, depuis les courts exemples destinés à illustrer un timbre instrumental précis (qu'on pourra grouper par familles en un même numéro), jusqu'aux études détaillées d'œuvres.
- Certaines d'entre elles pourront consister en exercices sur les éléments de base de la musique. L'élève remplira alors lui-même les colonnes 6 à 11 (après indications du professeur) et les corrections seront ensuite indiquées en rouge.
- Col. 1 : **Nature de l'audition :**

Chaque type d'audition est codifié par une lettre qu'il suffira d'inscrire dans la colonne suivie du numéro de chapitre et de la page du livre, et de la lettre F lorsqu'une fiche a été réalisée à cette occasion.

	1 NATURE DE L'AUDITION REFERENCES	2 COMPOSITEUR	3 EPOQUE	4 TITRE DE L'ŒUVRE	5 GENRE
1					
2					
3					
4					
5					
6					
7					
8					

PARTIE

PRÉHENSION DE LA MUSIQUE

TRAVERS LES ŒUVRES ENTENDUES

Types d'audition. — A : illustration des intruments ou de l'orchestre.
B : exercice ou recherche sur les éléments de base.
C : illustration d'une forme étudiée, ou d'une construction.
D : illustration d'un compositeur.
E : autre type d'audition (à préciser par l'élève dans la col.).

- Col. 3. : **Epoque.** Indiquer les siècles ou demi-siècles qui situent le compositeur.
- Col. 4 : **Titre.** Préciser s'il y a lieu le titre des extraits entendus.
- Col. 5 : **Genre.** Indiquer s'il s'agit de musique vocale ou instrumentale, religieuse ou profane, pour un instrument seul, musique de chambre, orchestre, etc., ainsi que la forme.
- Col. 6 à 11 : **Eléments de base mis en relief.** Ne mentionner que ce qui frappe à l'audition et peut constituer des points de repère simples et directs pour la compréhension de l'œuvre. (Toutes les col. n'étant pas à remplir chaque fois).

	6	7	8	9	10	11	
	ELEMENTS DE BASE MIS EN RELIEF						
	MELODIE	RYTHME	HARMONIE	EXPRESSION MOUVEMENT	ORCHESTRATION TIMBRES	CONSTRUCTION	
							1
							2
							3
							4
							5
							6
							7
							8

	NATURE DE L'AUDITION REFERENCES 1	COMPOSITEUR 2	EPOQUE 3	TITRE DE L'ŒUVRE 4	GENRE 5
9					
10					
11					
12					
13					
14					
15					
16					
17					
18					

	ELEMENTS DE BASE MIS EN RELIEF					
	MELODIE 6	RYTHME 7	HARMONIE 8	MOUVEMENT EXPRESSION 9	ORCHESTRATION TIMBRES 10	CONSTRUCTION 11
9						
10						
11						
12						
13						
14						
15						
16						
17						
18						

NOTES SUR ACTIVITÉS DIVERSES

DATE DE L'ACTIVITÉ

A LA MAISON

1 Emissions musicales à la radio (titre, sujet, compositeur...)

2 Emissions musicales à la télévision (titre, sujet, compositeur...)

3 Disques écoutés (titre, compositeur, interprète...)

4 Livres sur la musique (titre, auteur...)

5 Œuvres travaillées sur un instrument : nom de l'instrument : .....
(titre, compositeur...)

DATE DE L'ACTIVITÉ

A L'EXTERIEUR

6 Participation à une chorale (œuvres chantées : titres, compositeurs...)

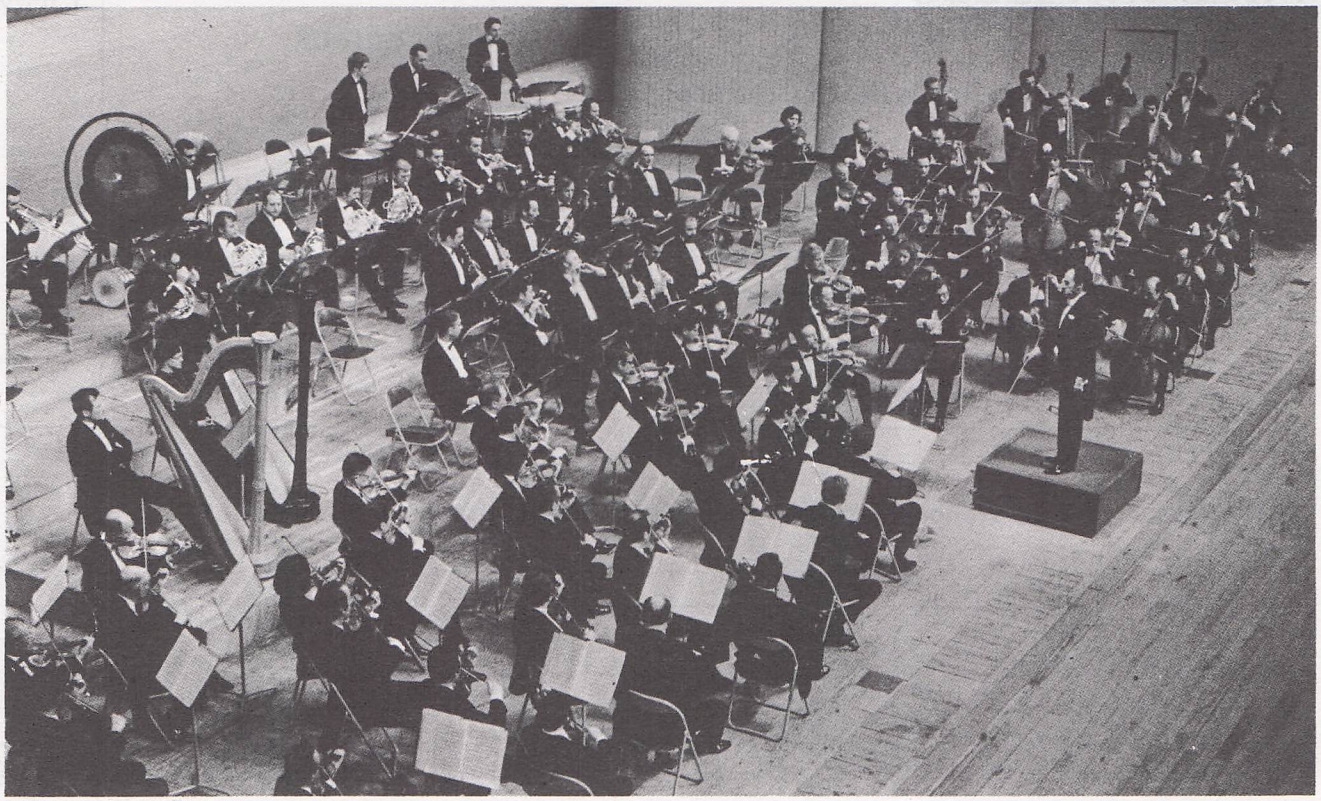
7 Participation à un groupe instrumental ou un orchestre (titres, compositeurs...)

8 Films musicaux (titre, interprètes, acteurs...)

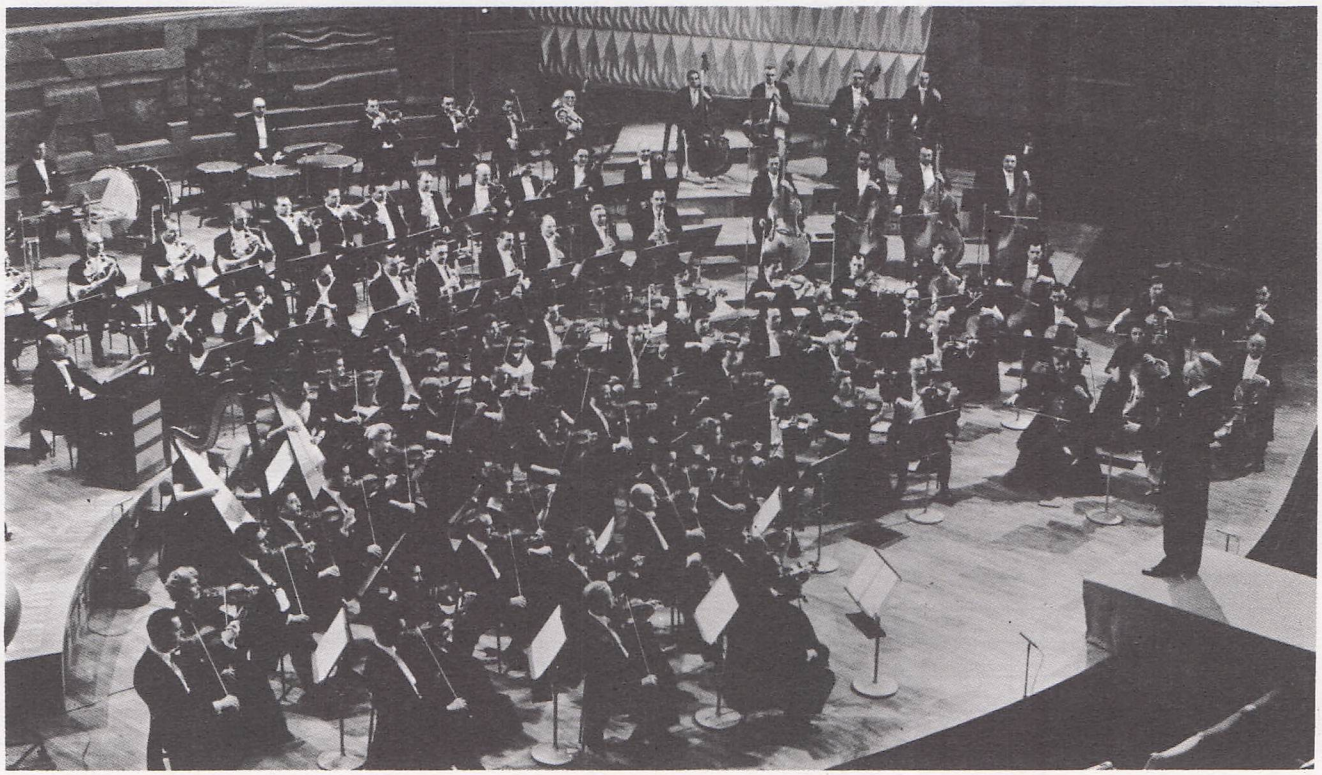
9 Concerts ou soirées musicales (nom de l'orchestre, du chef, titre des œuvres, compositeurs...)

10 Visites de musées, conférences, expositions, etc.

L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE



① **Orchestre de Paris sous la direction de Serge BAUDO, lors d'un concert à Osaka en 1970.** (Cliché Orch. Paris)



② **L'orchestre philharmonique de l'O.R.T.F. sous la direction de Jean MARTINON à Paris.** (Cliché O.R.T.F.)

En observant les instruments qui composent ces deux orchestres, quelles remarques faites-vous concernant :

		CORDES	BOIS	CUIVRES	PERCUSSIONS
a) leur nombre	①				
	②				
b) leur disposition	①				
	②				

③ **Musiciens à l'orchestre par DEGAS (1834-1917)**
(Musée du Louvre) (Cliché Giraudon)

a) Quels instruments peut-on distinguer nettement ?

.....

.....

.....

.....

b) Cette disposition orchestrale vous semble-t-elle normale ? .....
Pourquoi ? .....

.....

.....

c) Où se trouve placé l'orchestre ? .....

.....

.....

d) A quelle forme musicale peut correspondre ce qu'il joue ? .....

.....

.....

④ **Quelques chefs d'orchestre** (voir § 12 p. 33).

L'attitude, les gestes, correspondent à une intention expressive.
Si vous étiez musicien de l'orchestre, que signifieraient-ils pour vous ?

a) .....

.....

.....

.....

b) .....

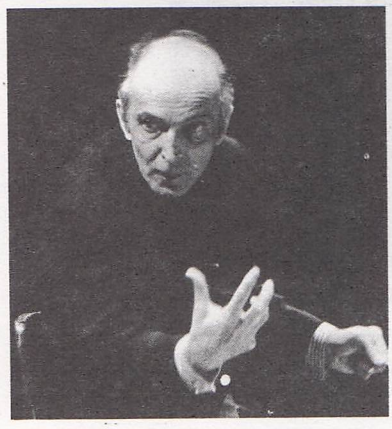
.....

.....

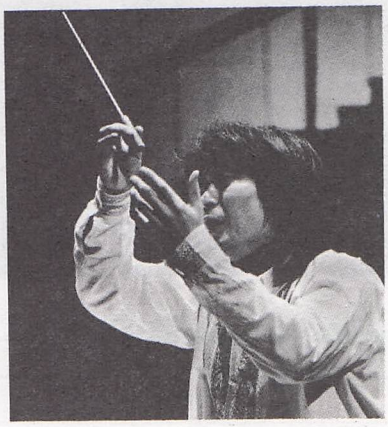
.....

(Cl. Lipnitzki-Viollet)
a) **Charles MUNCH**

(Cl. Pathé-Marconi)
b) **André CLUYTENS**



(Cl. P. Coqueux)
c) **Igor MARKEVITCH**



(Cl. P. Coqueux)
d) **Seïji OZAWA**

c) .....

.....

.....

.....

.....

.....

d) .....

.....

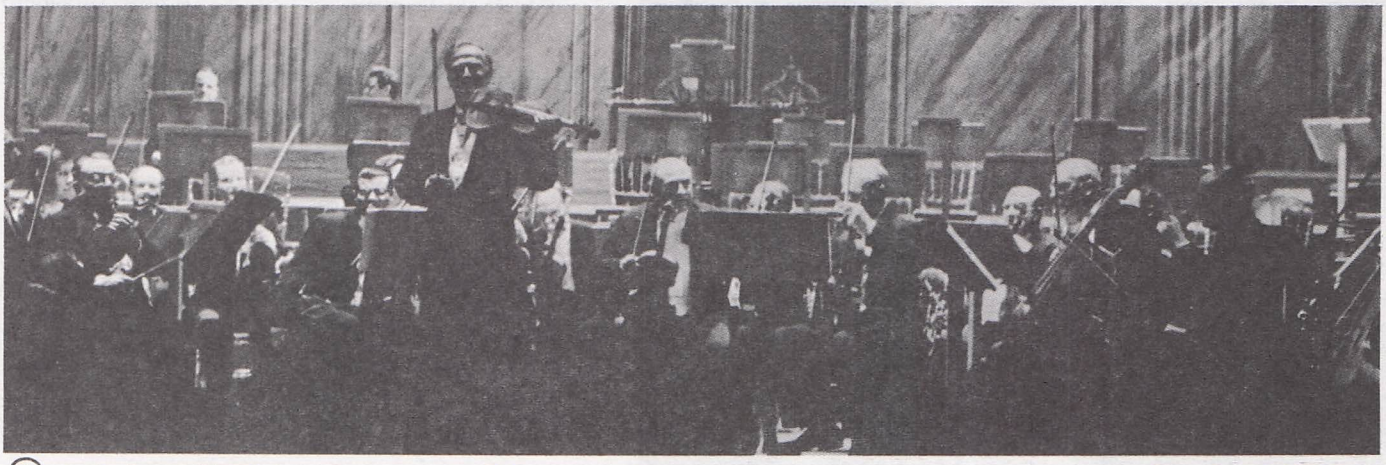
.....

.....

.....

.....

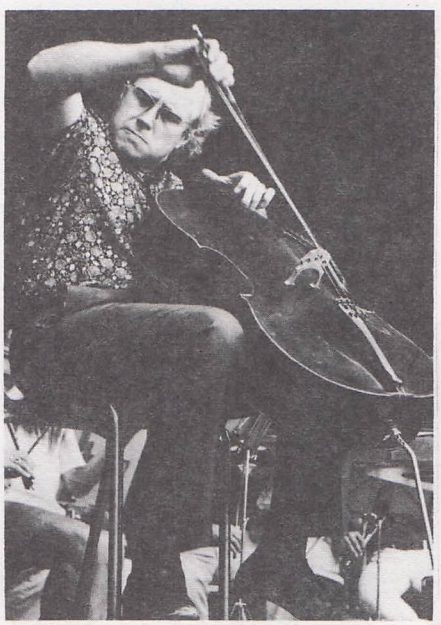
LES CORDES



(5) **Yehudi MENUHIN lors d'un concert à l'Opéra en 1967** **(Cl. Lipnitzki-Viollet)**

a) De quel instrument joue le soliste ? .....

b) Qui dirige cet orchestre ? .....



(Cl. P. Coqueux)

← (6) **Le violoncelliste ROSTROPOVITCH au festival d'Aix-en-Provence, 1970.**

a) Pourquoi l'instrument ne repose-t-il pas directement sur le sol ?

.....

.....

.....

b) Comparez cet instrument au violon (proportions, disposition des cordes) .....

.....

.....

.....

.....

.....

La harpiste Martine GELIOT (7) →

Comparez la tenue de cet instrument moderne avec celle des harpes antiques (p. 73 et 75 du livre)

.....

.....

.....

(Cl. P. Coqueux)

(8) **Le Quatuor hongrois** **(Cl. Lipnitzki-Viollet)**

a) Citez les noms des instruments de cet ensemble (de l'aigu au grave) : .....

.....

b) Comment sont-ils disposés sur la scène ? .....

.....

LES BOIS

← (9) « Le Fifre » de MANET (1832-1883)
(Musée du Louvre) (Cl. Viollet)

A quel instrument de l'orchestre vous fait penser ce fifre ? .....
Pourquoi ? .....
.....
.....

Un concert avec soliste (10) →
(Cl. Drillaud-Viollet)

a) De quel instrument cet artiste joue-t-il ?
.....
b) Comment le reconnaissez-vous ? .....
.....
.....
c) Avec quel autre instrument ne faut-il pas le confondre ? .....
Pourquoi ? .....
.....
.....

(Cl. Lipnitzki-Viollet)

(11) Le Quintette à vent de l'Orchestre national en 1949

a) Citez les instruments de cette formation de gauche à droite .....
.....
.....
b) Classez-les du plus grave au plus aigu : .....
.....
c) Quel est celui qui ne fait pas partie des bois ?
.....
d) Cette disposition d'un quintette vous semble-t-elle normale ? (Voir ces mêmes instruments dans l'orchestre symphonique) .....
.....
.....

Quatuor de la Garde républicaine (12) →

a) Quelle famille d'instruments est représentée ici ?
.....
b) Identifiez l'instrument caché : .....
.....
c) Classez les instruments du grave à l'aigu : .....
.....

(Cl. Selmer)

LES CUIVRES

(Cl. Selmer)

(Cl. Studio Vallois)

← (14) **Roger DELMOTTE, trompette solo de l'Opéra de Paris**

Sur les grav. 13, 14 et 15, quelles remarques pouvez-vous faire concernant :

a) La tenue (trompette et cor)

.....

.....

.....

.....

b) La position des doigts sur les pistons : .....

.....

.....

.....

(13) **Maurice ANDRE essayant plusieurs modèles de trompette.**

a) Quelle est la plus aiguë des 4 ? .....

b) Que remarquez-vous de particulier pour celle-ci ? .....

.....

.....

(Cl. Couesnon)

← (16) **Bill COLEMAN jouant du bugle.**

A quels instruments de l'orchestre s'apparente le bugle ?

a) Dans la façon de jouer :

.....

b) Dans sa forme (pavillon, tuyau principal) : .....

.....

(15) **Georges BARBOTEU, corniste**

(Cl. P. Coqueux)

(17) **Trompette et trombone dans un orchestre de jazz.**

Comparez ces deux instruments (façon de jouer, tenue, sonorité, étendue) : .....

.....

.....

.....

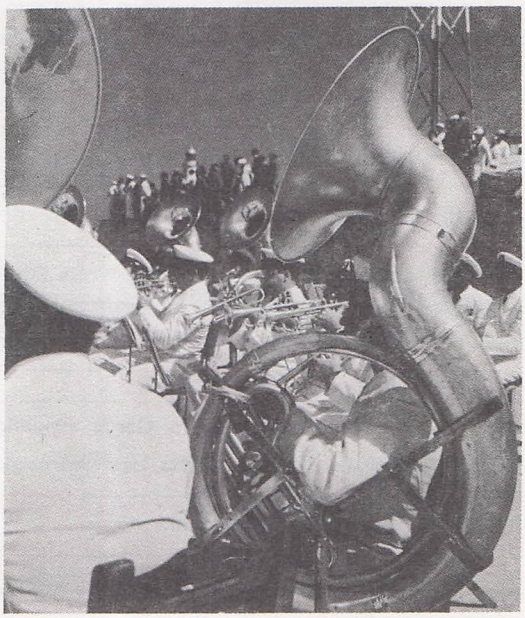
(18) **Hélicon de la musique de la marine cubaine à la Havane.**

A quel instrument de l'orchestre s'apparente l'hélicon ? .....

.....

Est-il aigu ou grave ? .....

(Cl. Selmer)



(Cl. Viollet)

LA PERCUSSION

(20) **Jacques REMY, timbalier solo de l'Orchestre de Paris**

Observez ses deux mains : quel rôle jouent-elles ? .....

.....

a) Comment accorde-t-on cette timbale ? .....

.....

b) Comparez ce modèle d'instrument et celui de la gravure p. 63 du livre : .....

.....

.....

(19) **Modèle de timbale utilisé dans les grands orchestres** (Cl. Selmer)

Les Percussions de Strasbourg (21) →

Citez, en les classant, tous les instruments que vous reconnaissez ici.

a) Sons de hauteur précise : .....

.....

.....

.....

b) Sons de hauteur imprécise : .....

.....

.....

.....

← (22) **Max ROACH à la batterie.** **(Cl. Philips)**

a) Quels instruments à percussion reconnaissez-vous ici ? .....

.....

b) Comment le musicien actionne-t-il l'instrument de droite et celui du centre ? .....

.....

(Cl. Couesnon)

INSTRUMENTS DANS DIVERSES FORMATIONS

(23) La Musique des équipages de la Flotte (Cl. Harlingue-Viollet)

a) Citez les instruments reconnus de gauche à droite : .....

.....

b) En comparant avec l'orchestre symphonique (gravures 1 et 2) quels instruments manquent ? .....

.....

(24) Orchestre de jazz (Cl. Couesnon)

a) Citez les instruments reconnus en les classant par famille : .....

.....

.....

.....

.....

.....

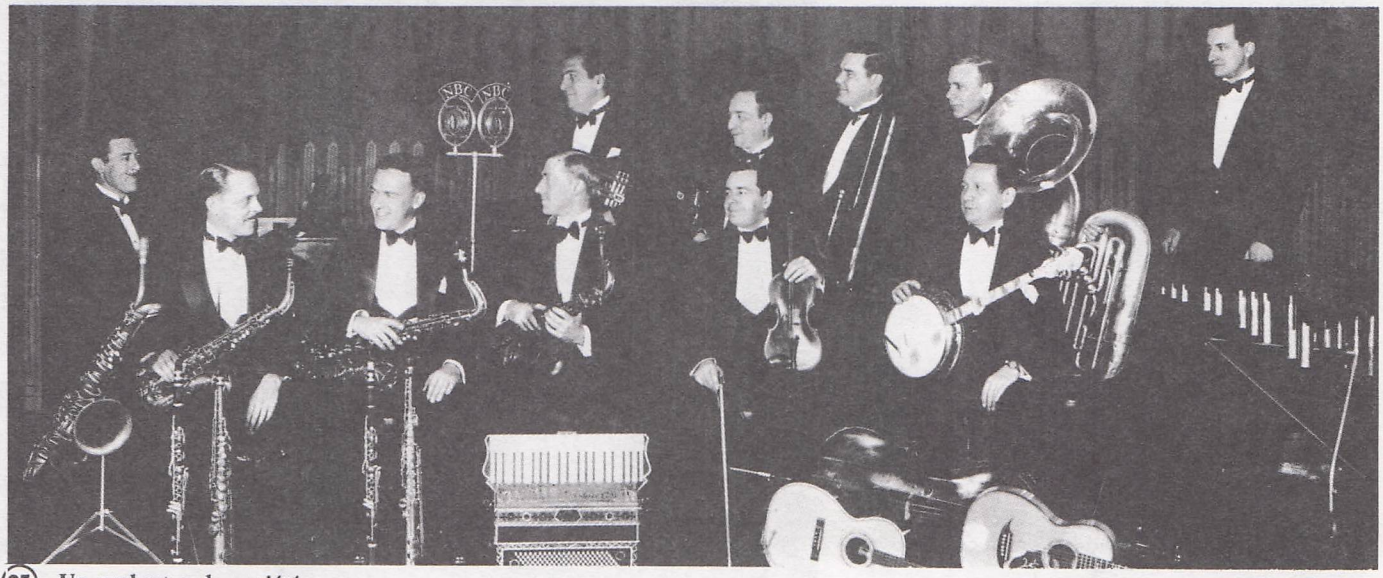
b) Comment l'instrumentiste de gauche joue-t-il ? .....

.....

.....

c) Que remarquez-vous sur le pavillon de l'instrument de droite ? .....

.....



(25) Un orchestre de variétés (Cl. Viollet)

a) Enumérez les instruments de cette formation (de gauche à droite)

— Instruments posés au sol : .....

— Instrumentistes assis : .....

— Instrumentistes debout : .....

b) Quels sont les instruments qu'on ne retrouve pas couramment dans un orchestre symphonique ? .....

.....

LA VIE DES MUSICIENS : ÉPISODES ET ANECDOTES

1 VIVALDI ET LA MUSIQUE A VENISE

Vivaldi s'est fait de mes amis intimes, pour me vendre des concertos bien cher. Il y a en partie réussi, et moi, à ce que je désirais, qui était de l'entendre et d'avoir souvent de bonnes récréations musicales : c'est un « vecchio » (1), qui a une furie de composition prodigieuse. Je l'ai ouï se faire fort de composer un concerto, avec toutes ses parties, plus promptement qu'un copiste ne le pourrait copier. J'ai trouvé, à mon grand étonnement, qu'il n'est pas aussi estimé qu'il le mérite en ce pays-ci, où tout est de mode, où l'on entend ses ouvrages depuis trop longtemps, et où la musique de l'année précédente n'est plus de recette.

La musique transcendante ici est celle des hôpitaux. Il y en a quatre, tous composés de filles orphelines, et de celles que leurs parents ne sont pas en état d'élever. Elles sont élevées aux dépens de l'Etat, et on les exerce uniquement à exceller dans la musique. Aussi chantent-elles comme des anges, en jouant du violon, de la flûte, de l'orgue, du hautbois, du violoncelle, du basson ; bref, il n'y a si gros intrument qui puisse leur faire peur. Elles sont cloîtrées en façon de religieuses. Ce sont elles seules qui exécutent et chaque concert est composé d'une quarantaine de filles...

Celui des quatre hôpitaux, où je vais le plus souvent et où je m'amuse le mieux, c'est l'hôpital de la Piété ; c'est aussi le premier pour la perfection des symphonies. Quelle roideur d'exécution ! C'est là seulement qu'on entend ce premier coup d'archet, si faussement vanté à l'Opéra de Paris.

(1) *Vecchio : vieillard*

(Extrait des *Lettres italiennes* de Ch. DE BROSSES, recueillies par Y. Florenne. Ed. Mercure de France.)

2 MOZART, SALZBOURG ET SON ARCHEVÊQUE

« Quand je me présentai devant lui (l'archevêque de Salzbourg), voici son premier mot : « Eh bien ! quand part ce garçon ? » — « Je voulais (répondis-je) partir cette nuit, mais la place était déjà prise... » Alors le voici qui poursuit tout d'une haleine : ... que je suis le drôle le plus débauché qu'il connaisse... ; que personne ne le sert aussi mal que moi... qu'il me conseille de partir dès aujourd'hui, sans quoi il écrira chez lui que mon traitement est supprimé. Impossible de placer un mot : cela allait comme un incendie... J'écoutais tout cela avec calme... Il m'a menti à la face en me parlant de mes cinq cents florins de traitement... Il m'a appelé un gueux, un pouilleux, un crétin... Oh ! je ne pourrais tout vous écrire... A la fin, comme mon sang était arrivé à une trop forte ébullition, je dis : « Alors, Votre Altesse n'est pas contente de moi ? » — « Quoi ! il veut me menacer, ce crétin ?... Voilà la porte ! la voilà ! Avec un pareil misérable garçon, je ne veux plus avoir rien à faire... » Pour finir, je repartis : « Et moi avec vous non plus ! » — « Alors qu'on file ! » Et moi, en me retirant : « Que les choses en restent là : demain vous recevrez ma démission par écrit. »

(Extrait de la *Correspondance* de Mozart. Traduction de H. de Curzon, Ed. Plon.)

3 MOZART ET LA FRANCE (VOYAGE A PARIS EN 1778-1779)

Vous m'écrivez que je dois faire bravement des visites, pour former de nouvelles connaissances ou renouveler les anciennes. Mais c'est une chose impossible. A pied, c'est partout trop loin... ou trop sale : car, à Paris, c'est une boue indescriptible. En voiture, on a l'honneur de dépenser tout de suite quatre à cinq livres par jour et pour rien, car les gens font force compliments, mais c'est tout ce qu'on en a. Ils m'invitent pour tel ou tel jour ; je joue, on s'écrie : « Oh ! c'est un prodige, c'est inconcevable, c'est étonnant ! » Et puis adieu ! J'ai ainsi dépensé assez d'argent ici, au début... et souvent sans profit, car je ne rencontrais pas les gens... Les Français sont bien loin d'avoir autant de politesse qu'il y a quinze ans. Ils frisent maintenant la grossièreté et sont abominablement orgueilleux...

(*Op. cit.*)

4 BEETHOVEN, PAR UN DE SES PLUS GRANDS ADMIRATEURS : SCHUBERT

« Il sait tout, mais nous ne pouvons pas encore tout comprendre, et il coulera beaucoup d'eau dans le Danube avant que tout ce que cet homme a créé soit généralement compris. Non seulement parce qu'il est le plus sublime et fécond de tous les musiciens : il est encore le plus fort. Il est aussi fort dans la musique dramatique que dans la musique épique, dans le lyrique que dans le prosaïque ; en un mot, il peut tout. Mozart, par rapport à lui, est comme un Schiller par rapport à Shakespeare ; Schiller est déjà compris, Shakespeare ne le sera pas de longtemps. Tout le monde comprend déjà Mozart, personne ne comprend bien Beethoven ; il faudrait pour cela avoir beaucoup d'esprit et plus encore de cœur et être indiciblement malheureux en amour ou simplement être malheureux. »

(Extrait de *Beethoven raconté par ceux qui l'ont vu.* (Propos rapporté par BRAUN VON BRAUNTHAL.) Trad. J.-G. Prodhomme, Editions Stock, Paris.)

5 BEETHOVEN : UN HOMME ORDONNÉ !

On ne le rencontrait jamais dans la rue sans un petit album de musique, où il notait ses idées au vol. Si par hasard on y faisait allusion, il parodiait les paroles de Jeanne d'Arc : « Je ne puis marcher sans mes drapeaux », et, chose inouïe, il observait ponctuellement la règle qu'il s'était donnée à lui-même, bien qu'il régnât d'ailleurs dans son ménage un désordre vraiment admirable. Livres et musique disséminés dans tous les coins, là les restes d'un repas froid, ici des bouteilles décachetées ou à demi-vides, là, sur un pupitre à pied, les esquisses rapides d'un nouveau quatuor, ici les restes du déjeuner, là, sur le piano, sur des feuilles griffonnées, les matériaux d'une symphonie grandiose, encore dans les limbes, comme un embryon ; ici des épreuves attendant leur délivrance, des lettres d'amis ou d'affaire jonchant le sol ; entre les fenêtres, un respectable pain de « Stracchino » (fromage de Gorgonzola), ad latus, les ruines considérables d'un authentique

salami de Vérone, et, malgré ce pêle-mêle, notre maître avait la manie, en contradiction parfaite avec la réalité, de vanter à tout propos, avec une éloquence cicéronienne, son souci et son amour de l'ordre. Mais, quand il avait été obligé de chercher pendant des heures, des jours, des semaines, une chose dont il avait besoin et que tous les efforts étaient restés vains, c'était un autre ton, et les innocents se faisaient laver la tête : « Oui, oui ! gémissait-il, c'est malheureux ! rien ne peut rester à la place où je l'ai mis ; on me dérange tout, tout le monde me fait des farces ; O hommes ! O hommes ! » Mais les serviteurs connaissaient le bon cœur de ce grincheux et le laissaient grommeler à son aise, et quelques minutes après, tout était oublié, jusqu'à ce qu'une occasion semblable renouvelât la même scène. »

(Ignaz VON SEYFRIED.)
(Extrait de *Beethoven raconté par ceux qui l'on vu*, de J.-G. Prodhomme, Ed. Stock, Paris.)

6 LA SURDITÉ DE BEETHOVEN

Il porte toujours sur lui un petit carnet, et toute la conversation avec lui se fait par écrit. Dans ce carnet, il note aussitôt, bien qu'il ne soit pas réglé, les idées musicales qui lui viennent. Pour tout autre virtuose, ces notes seraient absolument incompréhensibles, car elles n'ont aucune valeur sous cette forme. Lui seul peut en débrouiller le fil dans sa mémoire et tirer de ce labyrinthe de points et de courbes les plus merveilleuses harmonies. Du moment où il se met au piano forte, il ne sait certainement pas qu'il existe quelque chose au monde en dehors de lui et de son instrument.

Si l'on réfléchit qu'il est sourd, il semble impossible qu'il puisse entendre tout ce qu'il joue. Quand il joue très doucement, il arrive souvent qu'il ne produise pas un son. Il n'entend qu'avec les oreilles de l'esprit. Tandis que ses yeux et le mouvement presque imperceptible de ses doigts indiquent qu'il poursuit la phrase dans son âme à travers toutes ses nuances mouvantes, l'instrument est aussi muet en réalité que le pianiste est sourd.

(*Beethoven raconté par ceux qui l'ont vu, op. cit.*)

7 LES DÉBUTS DE ROSSINI

« Je traitais plus volontiers des sujets comiques que des sujets sérieux. Mais je n'avais guère le choix des libretti, qui m'étaient imposés par les impresarii — que de fois ne m'est-il pas arrivé, de ne recevoir d'abord qu'une partie du scénario — un acte à la fois dont il me fallait écrire la musique sans connaître la suite, ni la fin du sujet ! Qu'on y songe... Il s'agissait pour moi de faire vivre mon père, ma mère et ma grand-mère ! Cheminant de ville en ville, comme un nomade, j'écrivais trois, quatre opéras par an. Et croyez bien que cela ne me rapportait pas de quoi faire le grand seigneur... »

(ROSSINI : *Entretien avec Wagner*, extrait.)
(Extrait de *L'Art de la musique*, par Guy Bernard. Ed. Seghers, Paris.)

8 ROSSINI ET SA « FACILITÉ »

« A Naples, par exemple, où il séjourna fréquemment et où il composa dix opéras, il se levait à midi, « faisait toilette » jusqu'à 14 heures, déjeunait sur le port, puis se rendait chez la brune Isabelle Colbran, objet de ses « dolci pensieri ». Après quoi, il lisait les journaux, bavardait avec des amis dans quelque café et se promenait par la ville ; puis il dînait chez l'impresario Barbaja, où l'on faisait ripaille et où, par conséquent, gourmand comme il l'était, il s'attardait sans doute assez longtemps... Ensuite, il allait flâner et badiner au théâtre San Carlo. Je crois l'y voir, très jeune, un peu gros, souriant, galant et farceur, passant de loge en loge pour offrir ses hommages à d'élégantes admiratrices...

Quand donc composait-il ? Ses biographes disent : au lit, dans la rue, chez le glacier en prenant des sorbets, n'importe où. Et Wagner lui ayant posé cette question : « Maestro, comment avez-vous pu, menant une vie aussi bohème, écrire certaines pages d'*Otello* ou de *Moïse ?* », Rossini lui répondit : « J'avais de la facilité et, à défaut d'une instruction musicale approfondie (comment l'aurais-je acquise en Italie à cette époque ?) beaucoup d'instinct. » C'est entendu, avec de la facilité, on « trouve » des motifs (surtout quand on se contente le plus souvent de formules adoptées une fois pour toutes). Mais encore faut-il le temps d'écrire, de tracer tout cela ; ce n'est déjà pas une petite affaire quand il ne s'agit que d'ensembles aux proportions moyennes et d'une densité peu considérable ; mais cela devient « toute une affaire » quand on est aux prises avec de grandes machines telles que le chœur des ténèbres dans *Moïse*, ou, dans ce même opéra, l'interminable et inépuisable finale « Faraon, cedi al fine ! », qui comportent huit solistes, des chœurs à quatre parties et une orchestration prolixe, aux traits rapides, aux notes multiples, nécessitant de la minutie graphique, sans compter un arsenal sonore lourdement chargé de cuivres et copieusement nanti de cette grosse batterie qui fit donner au « cygne de Pesaro » par les Parisiens le surnom de Monsieur « Vacarmini ». Où prenait-il le temps de noircir des ballots entiers de papier réglé ? »

(R. HAHN, *Thèmes variés*, Ed. J.-B. Janin.)

9 BIZET, PAR UN DE SES ADMIRATEURS

« Bizet a conquis l'univers. Il l'a conquis par son talent, mais surtout par ce qu'il y a, dans ce talent, de sympathique, de chaleureux, de profondément humain. Son âme transparaît dans sa musique, cette âme frémissante, loyale, ce caractère spontané, bienveillant et sans complications que tous ceux qui le connurent se sont plus à vanter. Et c'est parce que sa musique le reflète si fidèlement qu'on a peine à comprendre la résistance dont elle fut victime. Saint-Saëns, dans les pages émues qu'il a consacrées à son ami Bizet, s'en étonne : « Qu'un génie abrupt comme Berlioz, habitant les sommets inaccessibles, voie difficilement le public venir à lui, cela est dans l'ordre naturel des choses. Mais Bizet ! la jeunesse, la sève, la gaieté, la bonne humeur faites homme ! »

(R. HAHN, *op. cit.*)

10 LA PREMIÈRE DU « SACRE DU PRINTEMPS », DE STRAVINSKY, A PARIS, EN 1913

Le *Sacre du Printemps* fut joué en mai 1913, dans une salle neuve, sans patine, trop confortable et trop froide pour le public accoutumé aux émotions coude à coude, dans la chaleur de velours rouge et d'or.

La salle est comble. Il y a là pour un œil exercé tous les matériaux d'un scandale : public mondain, décolleté, harnaché de perles, d'aigrettes, de plumes d'autruche ; côte à côte avec les fracs et les tulles : les vestons, les bandeaux, les loques voyantes de cette race d'esthètes qui acclame à tort et à travers par haine des loges (les exclamations incompétentes de ceux-ci plus insupportables que les sifflets sincères de ceux-là). J'ajoute les musiciens fébriles, quelques moutons de Panurge gênés entre l'opinion mondaine et le crédit qu'il convient de faire au Ballet Russe. Et si je n'insiste pas, c'est qu'il faudrait signaler mille nuances de snobisme, sur-snobisme, contre-snobisme, nécessitant à eux seuls un chapitre.

La salle joua le rôle qu'elle devait jouer : elle se révolta tout de suite. On rit, conspua, siffla, imita les cris d'animaux, et peut-être se serait-on lassé, à la longue, si la foule des esthètes et quelques musiciens, emportés par leur zèle excessif, n'eussent insulté, bousculé même, le public des loges. Le vacarme dégénéra en lutte.

Debout dans sa loge, son diadème de travers, la vieille comtesse de Pourtalès brandissait son éventail, et criait toute rouge : « C'est la première fois depuis soixante ans qu'on ose se moquer de moi. »

Ainsi connûmes-nous cette œuvre historique au milieu d'un tel tumulte que les danseurs n'entendirent plus l'orchestre, durent suivre le rythme que Nijinsky, trépignant et vociférant, leur battait de la coulisse.

(Jean COCTEAU, extrait du *Rappel à l'ordre.*)

11 LES SERVITUDES DE LA MUSIQUE DE SCÈNE

« Il y a quatre genres de musique de scène :

D'abord celle qui est exigée par des épisodes particuliers de la pièce : musique de danse dans une scène de bal, sonneries de trompette pour annoncer une entrée solennelle ou militaire, musique martiale, pompeuse ou funèbre pour signaler ou accompagner une entrée, un cortège, etc.

Et puis il y a ce que j'appellerai la musique de régie, qui n'est pas imposée par la pièce, mais qu'on fait intervenir à l'orchestre pour souligner, pour vivifier des mouvements collectifs, des évolutions de foule, de groupes, et aussi pour ponctuer le jeu ou soutenir la parole d'acteurs isolés au cours d'une scène. (Ces dernières et parfois utiles intrusions de la musique sont appelées « mélodrames »).

Il y a encore celle qui a pour raison et pour mission de créer une atmosphère, d'en envelopper les personnages, de contribuer à un effet poétique.

Et puis enfin, il y a la musique d'entractes, qui doit servir, en principe, à préparer le spectateur, à le prédisposer, à le mettre dans l'état d'âme et d'esprit où il faut qu'il soit au lever du rideau. Je dis « en principe » parce que chez nous elle ne peut remplir ce rôle, car en France le public refuse obstinément d'écouter toute musique qui se joue à rideau baissé. On a remarqué, au contraire, que loin de faire cesser les conversations de la salle, elle les stimulait en imposant aux gens l'obligation de parler plus fort.

Le premier de ces quatre genres de musique de scène se présente souvent seul. Mais les trois autres, en général, s'associent et collaborent, comme dans *Egmont*, dans *Peer Gynt*, dans l'*Arlésienne*, etc. Il faut infiniment de tact pour déterminer les points précis où la musique de scène doit commencer et où elle doit finir. S'il y a en trop, il en résulte un effet de lourdeur ; s'il n'y en a pas assez, elle perturbe, elle contrecarre plutôt qu'elle ne favorise les impressions du spectateur. Mais il arrive très souvent qu'on commande de la musique à un compositeur, puis qu'aux répétitions un des interprètes déclare « qu'il ne peut pas parler sur cette musique-là », ou qu'on trouve qu'elle fait trop de bruit, ou qu'elle dure trop longtemps ; or, comme dans tous les conflits de théâtre, c'est toujours la musique qui écope, alors on coupe, purement et simplement, le passage incriminé ou bien, ce qui est pire, on coupe un peu par-ci, un peu par-là, sans le moindre égard pour les nécessités du développement musical ou des enchaînements. »

(R. HAHN, *op. cit.*)

12 LES GESTES DU CHEF D'ORCHESTRE

Il serait stupide de prétendre que le rôle du chef d'orchestre est terminé quand l'œuvre est sue, quand il l'a bien mise au point, et de méconnaître l'utilité, l'efficacité, la puissance de ses manifestations physiques, de son allure, de ses gestes, de sa physionomie, de son magnétisme, au cours de l'exécution....

Mais sa mimique sert aussi à guider le public dans la compréhension de ce qu'il est en train d'écouter. Aussi faut-il, avant tout, que sa mimique soit claire, aussi claire pour ceux qui sont placés derrière lui que pour ceux qu'il tient sous son geste et son regard. Et pour cela il est indispensable d'éviter cette multiplicité de gestes qui nuit fatalement à la clarté et qui éblouit quelquefois les assistants au lieu de les éclairer. Il est vrai que beaucoup d'entre eux ne désirent nullement être éclairés, parce que la musique qu'ils entendent ne les intéresse guère. Ce qu'ils veulent, c'est assister à ce miracle : des bruits divers se produisant selon le caprice d'une sorte de prestidigitateur sonore qui les fait surgir d'où il lui plaît : tantôt des violons, par des ronds-de-bras onduleux, tantôt des cuivres grâce à des appels à la fois impérieux et suppliants d'une main crispée, tantôt d'une flûte ou d'une clarinette, à l'aide d'un index pointé avec malice. Je vous assure que beaucoup d'auditeurs croient naïvement que tout cela se passe inopinément sous leurs yeux, sans préparation, par je ne sais quelle thaumaturgie improvisée. « Il électrise les musiciens ! » s'écrient-ils, ignorant que c'est aux répétitions qu'on charge les piles.

(R. HAHN, *op. cit.*)

13 UN GRAND CHEF : TOSCANINI

Aux musiciens, lors d'une répétition d'une symphonie de Haydn :

« Messieurs, c'est très bien, mais il manque le sourire... Ancora una volta... essayez ! »

Lors du travail de *la Mer* de Debussy, aux trompettistes :

« Pourquoi jouez-vous forte ? Regardez ma baguette, voyez, je joue mezzo forte. »

A une répétition d'une œuvre de Verdi :

« Allons, les violoncelles ! cantare, cantare !... Comme musiciens, je vous donne dix ; comme artistes... deux ! Ancora una volta ! »

Une de ses légendaires colères, rapportées par un musicien :

A cause d'une croche indécise dans l'ouverture d'*Egmont*, le maître éclate : « Est-ce un orchestre d'enfants ? », s'écrie-t-il. Hors de lui, il prend sa baguette par les deux bouts pour la casser, en proférant : « per Dio Santo ! » La baguette ne se casse pas. Alors, exaspéré, il la jette à ses pieds, la partition vole dans la salle... Puis il se reprend, se domine ; encore « fumant », mais domptant ses nerfs, il se parle à lui-même, en français : « Sois calme, sois calme ! » Le cap dangereux est franchi ; on recommence, et, cette fois, la croche est une vraie croche. Bravissimo !

(Propos rapportés par R. HAHN, *op. cit.*)

TABLE DES MATIERES

PREMIERE PARTIE. PRATIQUE DES TEXTES MUSICAUX — pages

Reconnaissance des sons et des rythmes 3
Reconnaissance des timbres 9
2 pages avec portées 10
Pratique instrumentale :
flûte à bec 12
métallophone et xylophone 16
instruments de batterie 19

DEUXIEME PARTIE. POUR UNE MEILLEURE COMPREHENSION DE LA MUSIQUE

Auditions en classe (les éléments de la musique dans les œuvres) 20
Notes sur les activités personnelles 24
Etude sur les instruments :
l'orchestre symphonique 26
cordes 28
bois 29
cuivres 30
percussions 31
instruments dans diverses formations 32
Lectures 33

BLOC ANNEXE (feuillets détachables)

Schéma de métallophone soprano 37
Tablature de flûte à bec 38
Parties instrumentales séparées :
flûte à bec 39
métallophone et xylophone 41
instruments de batterie 43
12 fiches 45
50 portraits de musiciens 57

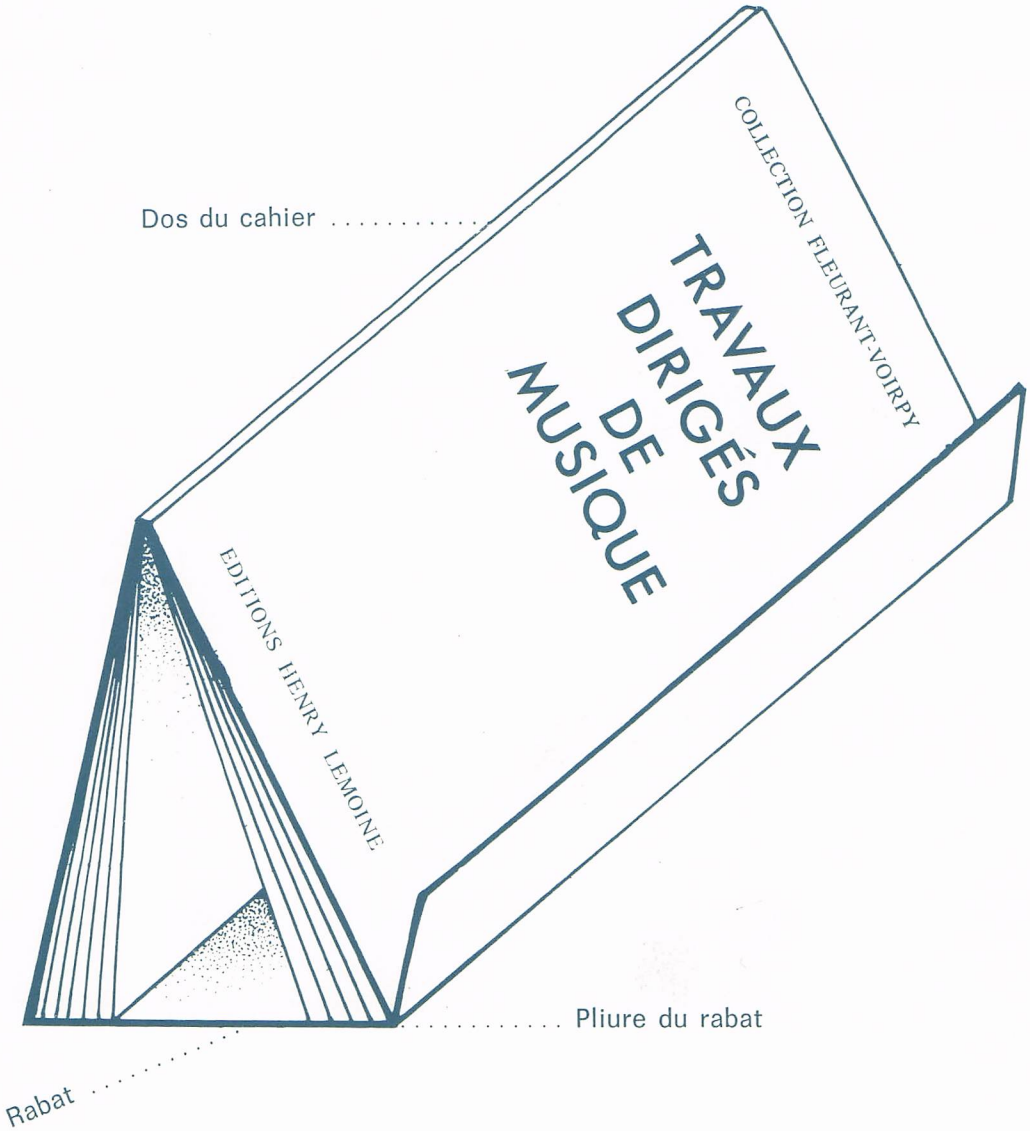
PUPITRE

Voir le schéma de pliage sur le rabat de la couverture.

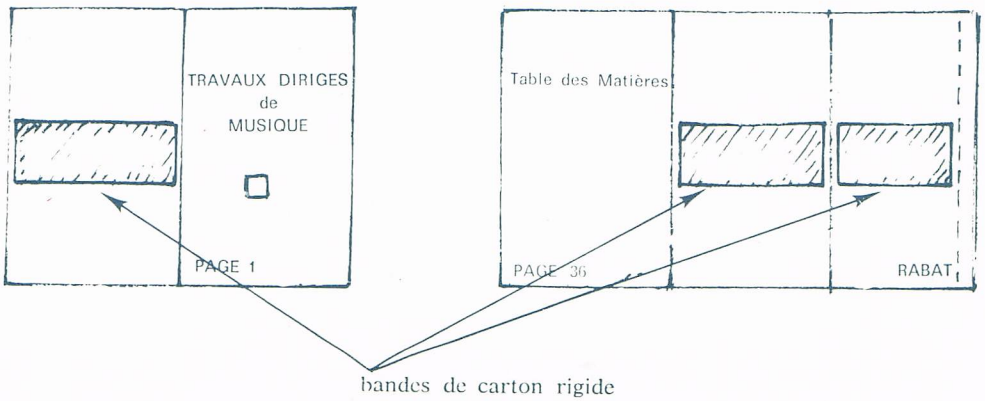
Les Gravures et Impressions Musicales A.Brousse. Bordeaux-France

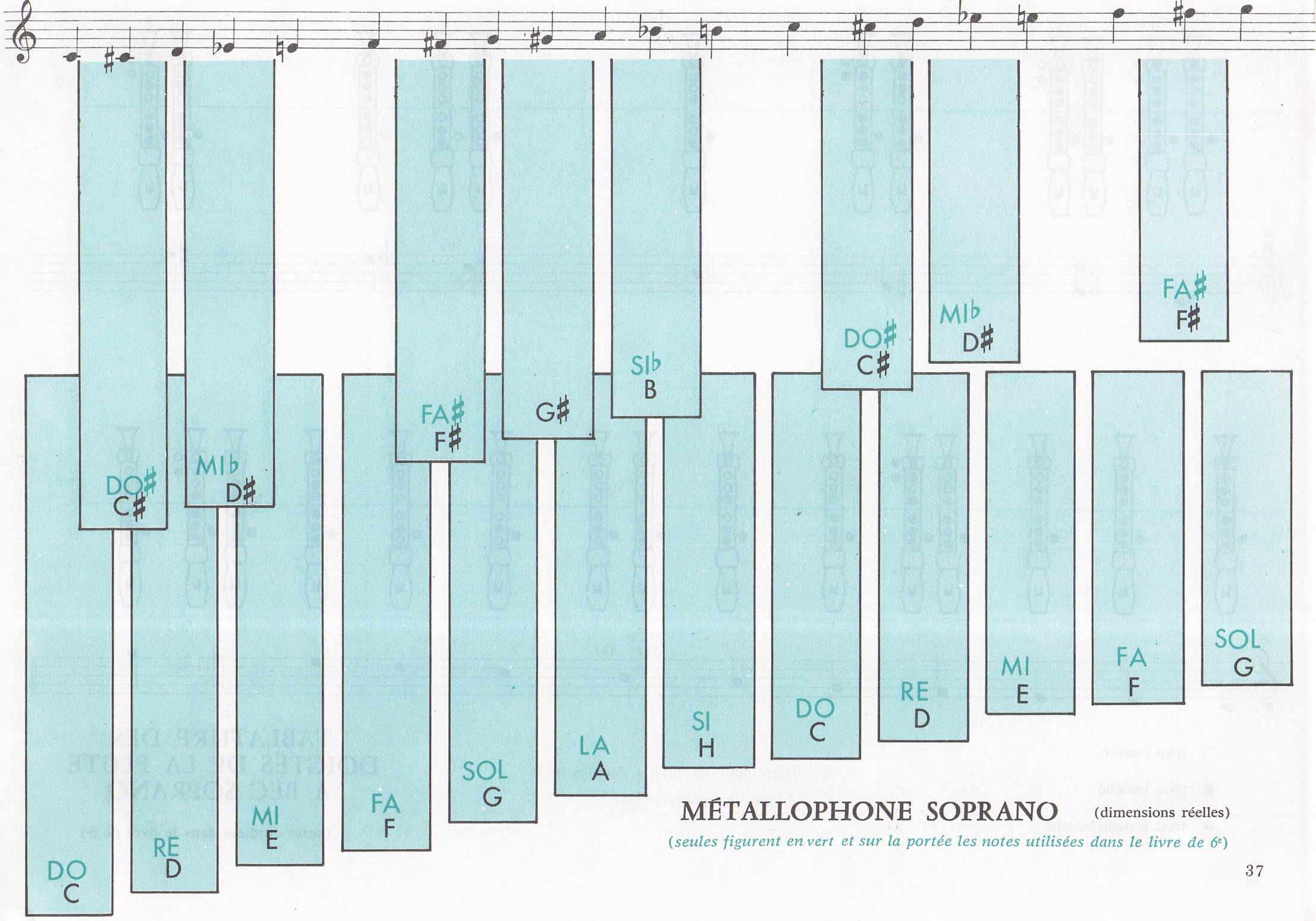
J.-C. LEYMARIE
POULOUZAT
CONDAT-SUR-VIENNE
87110 SOLIGNAC
Tél. : 33-27-65

SCHÉMA DE PLIAGE DU CAHIER POUR L'OBTENTION DU PUPITRE



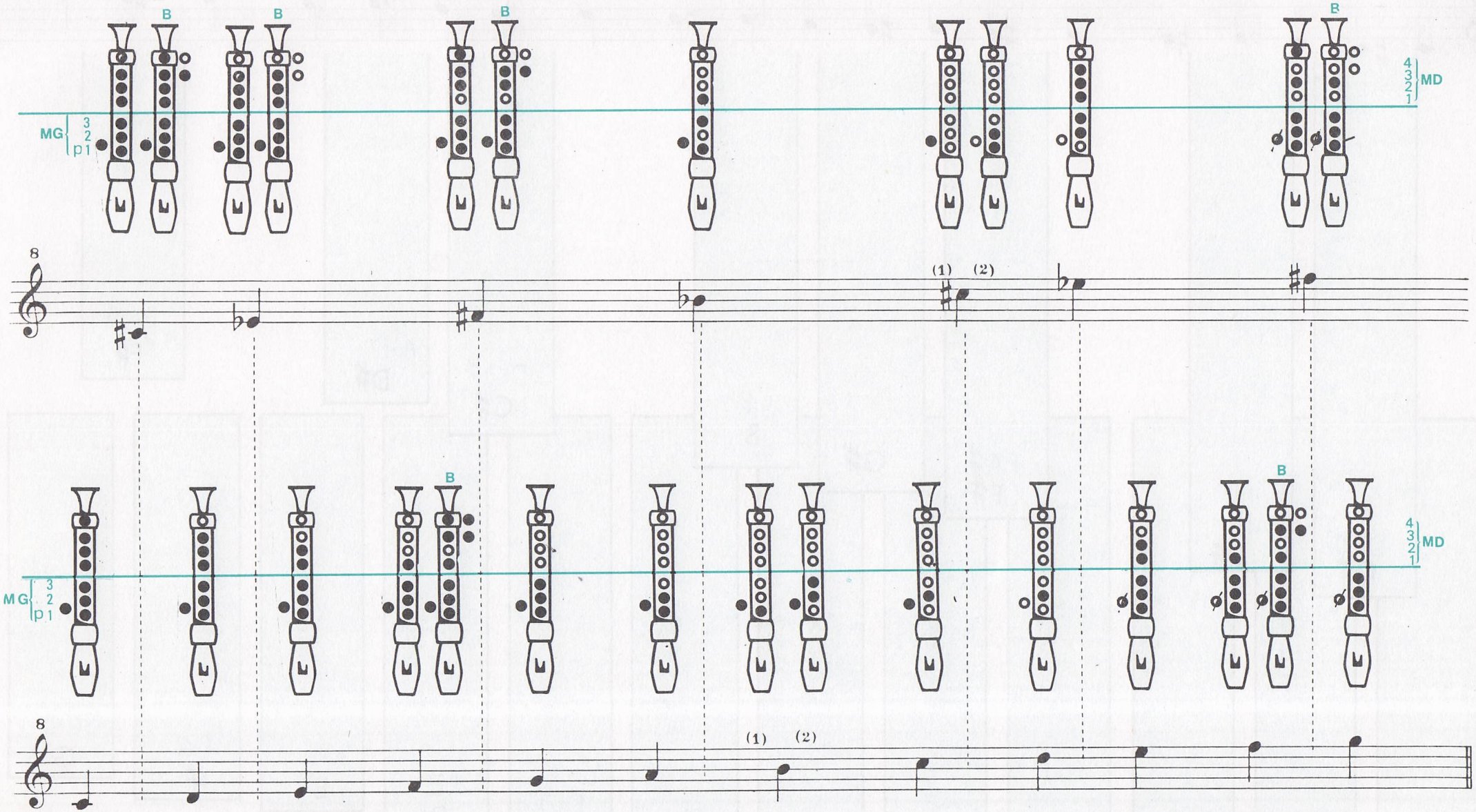
N.B. — Pour donner plus de solidité au pupitre et lui permettre de supporter aisément le livre « LA MUSIQUE PAR LES TEXTES », il suffira de coller sur les faces internes de la couverture (voir croquis ci-dessous) une bande de carton rigide.





MÉTALLOPHONE SOPRANO (dimensions réelles)

(seules figurent en vert et sur la portée les notes utilisées dans le livre de 6e)



○ trou ouvert

● trou bouché

⊘ trou à demi-bouché

B : doigté pour les flûtes à doubles trous
(doigté baroque ou anglais)

TABLATURE DES DOIGTÉS DE LA FLUTE A BEC SOPRANO

(notes étudiées dans le livre de 6e)

LA MUSIQUE PAR LES TEXTES

Classe de 6e

Exercices d'application

(voir les indications de travail et l'étude préparatoire pages 12 à 16 du cahier)

5 Lento — *Vocalises*

p

10 Vivo — *Carillon*

p f

18 Moderato — *Rigaudon* (Bas Dauphiné)

p dolce (pour finir)

(pour finir)

27 Presto — *Comptine*

compter 8 temps — f

compter 8 temps — f p

35 Allegro — *Le papillon*

p rall.

N.B. Les 2des et 3mes parties sont imprimées en couleur.

Chanson de Richard Cœur de Lion

42 Moderato

mf (bien rythmé)

50 Moderato — *Kyriolé* (Lorraine)

f p f

57 Moderato — *Cloches du Soir* (URSS)

mf p 2. 3. 2 à 5 6

✡ arrêt possible pour finir — cresc.

66 Très rythmé-léger — *Au Jeu! Dansons!* (Côte d'Ivoire)

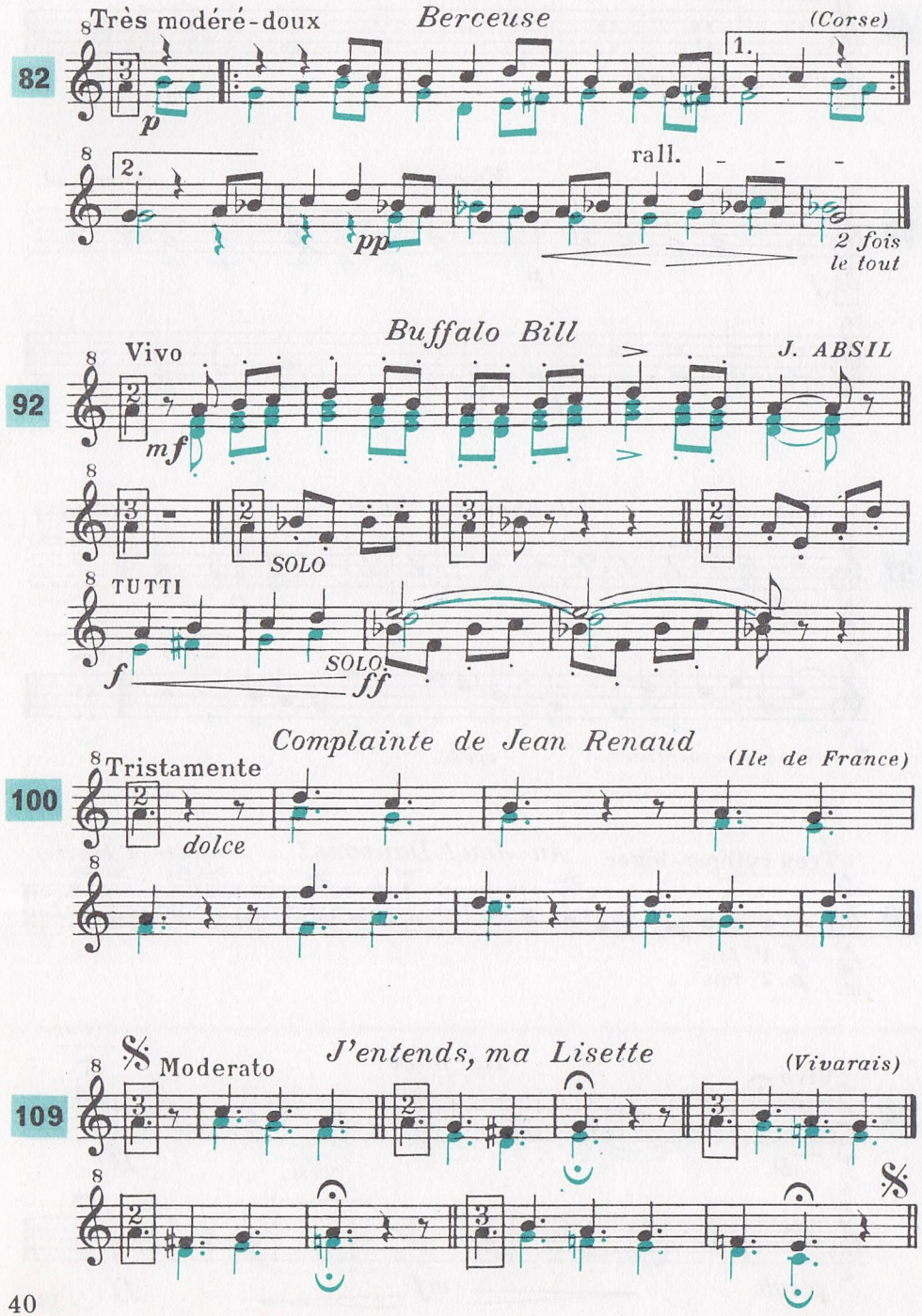
f 1re fois
p 2e fois

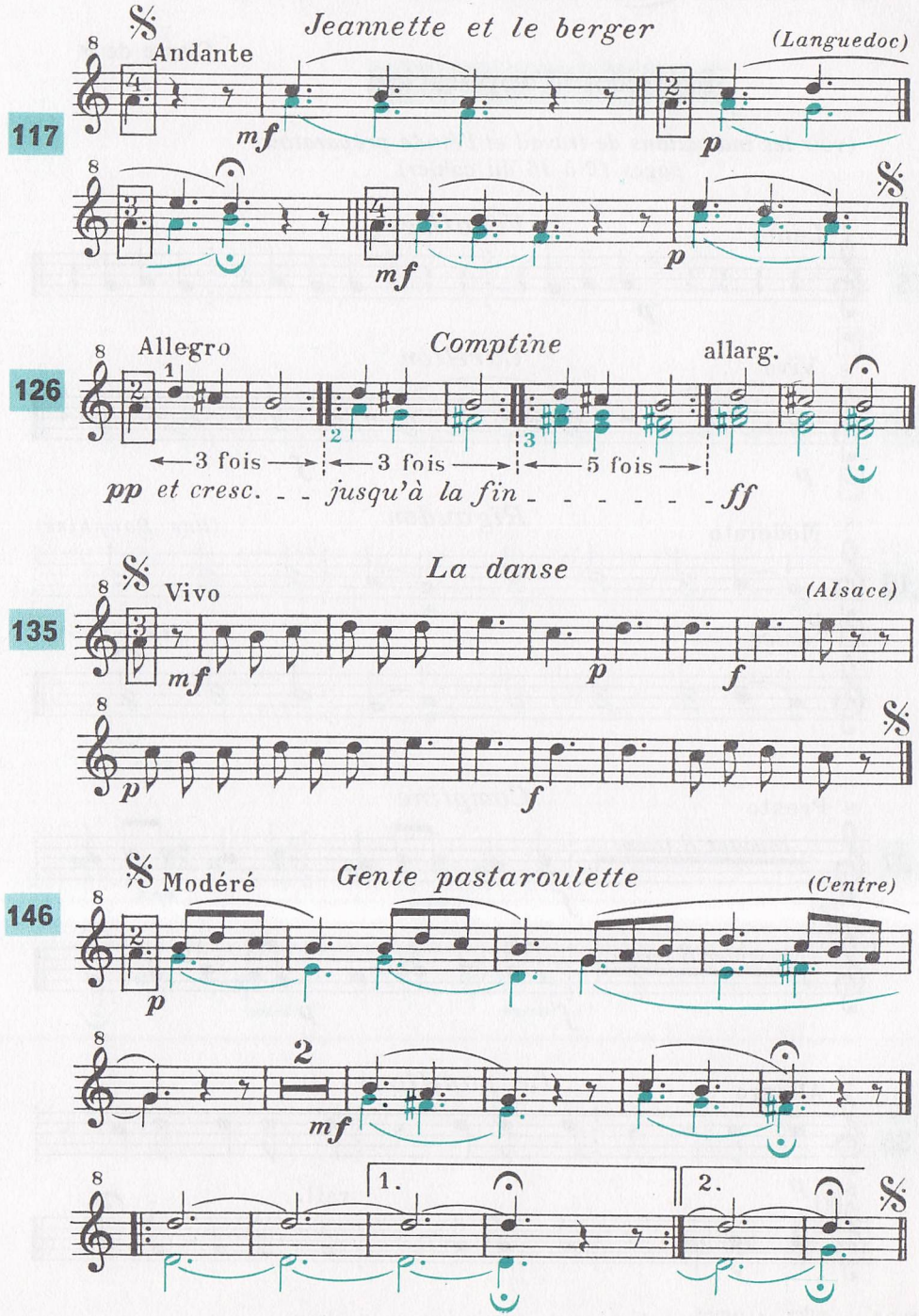
74 Vivo — *La puce*

p cresc. ff

p sub. mf ff

FLUTE A BEC SOPRANO





LA MUSIQUE PAR LES TEXTES

Exercices d'application

Classe de 6e

(voir les indications de travail et l'étude préparatoire pages 16 à 19 du cahier)

10 MÉTAL — Vivo — *Carillon*

p — *f*

18 BOIS — Moderato — *Rigaudon* — *(Bas Dauphiné)*

p dolce — *pour finir*

27 BOIS — Presto — *Comptine*

p — *f* — *ff* — *f* — *p*

35 MÉTAL — Allegro — *Le papillon*

p — rall.

42 2 MÉTAL — Moderato — *Chanson de Richard Cœur de Lion*

mf (bien rythmé)

N.B. Les 2des et 3mes parties sont imprimées en couleur.

50 BOIS — Moderato — *Kyriolé* — *(Lorraine)*

f — *p (tous les si bémols)* — *f*

57 2 MÉTAL — Moderato — *Cloches du Soir* — *(URSS)*

mf — *p* — 2 à 5 — 6 — *cresc.*

✡ *arrêt possible pour finir.*

66 BOIS — très rythmé, léger — *Au Jeu! Dansons!* — *(Côte d'Ivoire)*

f 1re fois — *p* 2e fois

74 BOIS — Vivo — *La puce*

p — *cresc.* — *ff* — *p sub.* — *mf* — *ff*

82 2 MÉTAL — très modéré, doux — *Berceuse* — *(Corse)*

p — *pp* — rall. — *2 fois le tout*

MÉTAL
92
BOIS

Buffalo Bill — J. ABSIL

Vivo — 5 — *mf* — *cresc.* — *ff*

MÉTAL SOPRANO
100
BOIS ALTO

Tristamente — *Complainte de Jean Renaud* (Ile de France)

109
MÉTAL SOPRANO

Moderato — *J'entends, ma Lisette* (Vivarais) — *dolce*

117
MÉTAL

Andante — *Jeannette et le berger* (Languedoc) — *mf* — *p* — *mf*

126
MÉTAL ou BOIS

Allegro — *Comptine* — allarg. — 11 fois — *laisser vibrer*

BOIS
135
MÉTAL

Vivo — *La danse* (Alsace) — *mf* — *p* — *f* — *p* — *f*

MÉTAL
146
BOIS

Modéré — *Gente pastaroulette* (Centre) — *p* — 6 fois — 1. — 2. — *p*

LA MUSIQUE PAR LES TEXTES

Classe de 6e

Exercices d'application

(voir les indications de travail page 19 du cahier)

Vocalises

5 Lento — p — 1 2 3 4 5 1 2 3 4 — 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Carillon

10 Vivo — p — 1 2 3 4 5 — f

Rigaudon (Bas Dauphiné)

18 Moderato — p dolce — pour finir

Comptine

27 Presto — p — compter 8 temps — f — compter 8 temps — ff — compter 8 temps — c. 4 temps — f — p

Le papillon

35 Allegro — p — rall.

Chanson de Richard Cœur de Lion

42 Moderato — mf (bien rythmé) — 3 Fois — 3 Fois — 2 fois le tout

Kyriolé (Lorraine)

50 Moderato — f — 7 Fois

Cloches du Soir (URSS)

57 2 Moderato — mf — 7 Fois — 4 temps — p — 2 à 5 — 6 — cresc. — ✡ arrêt possible pour finir

Au Jeu! Dansons! (Cote d'Ivoire)

66 très rythmé, léger — f 1re fois — p 2e fois

La puce

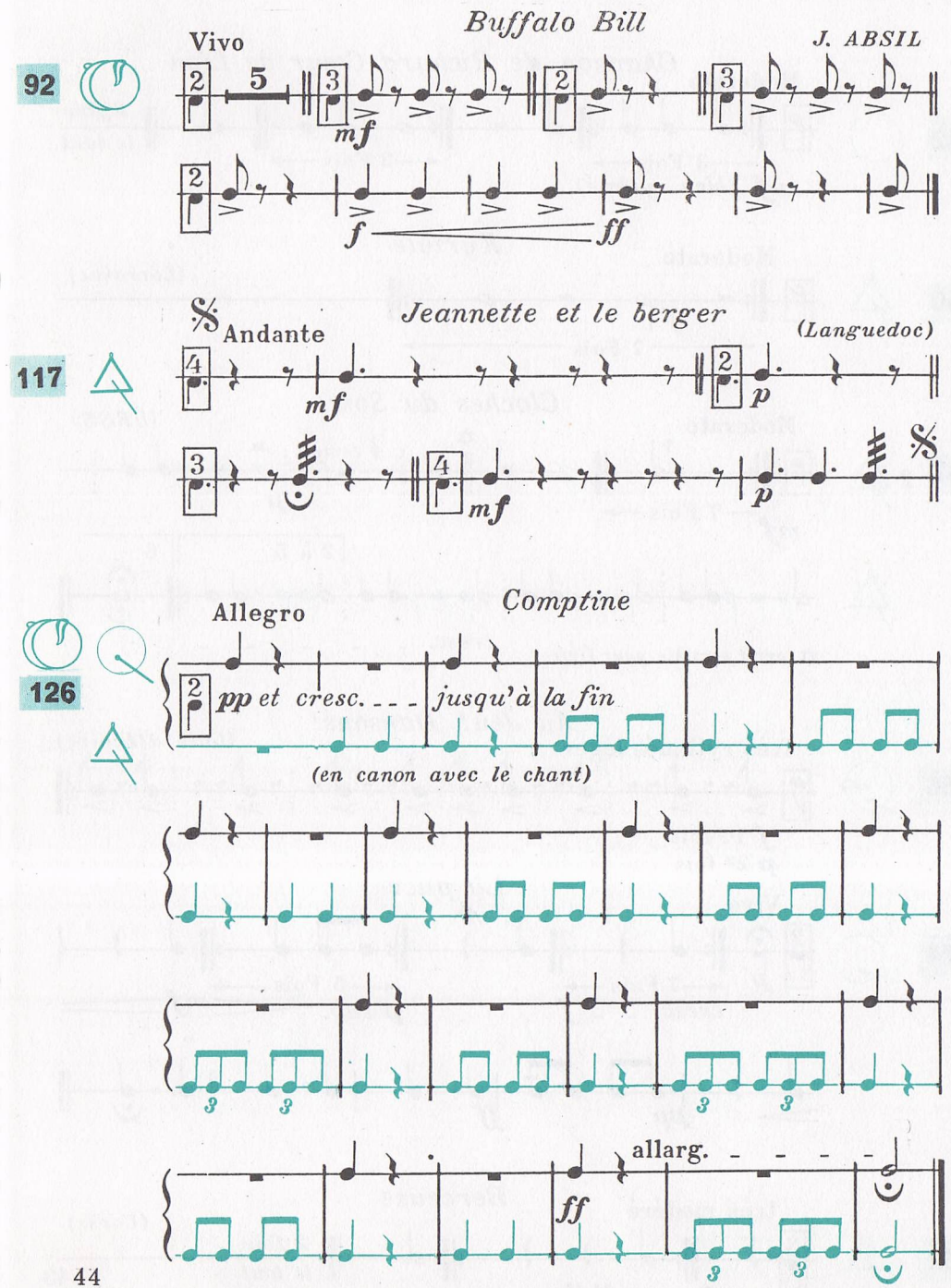
74 Vivo — p — 7 Fois — cresc. — f — 5 Fois — p sub. — mf — pp — ff

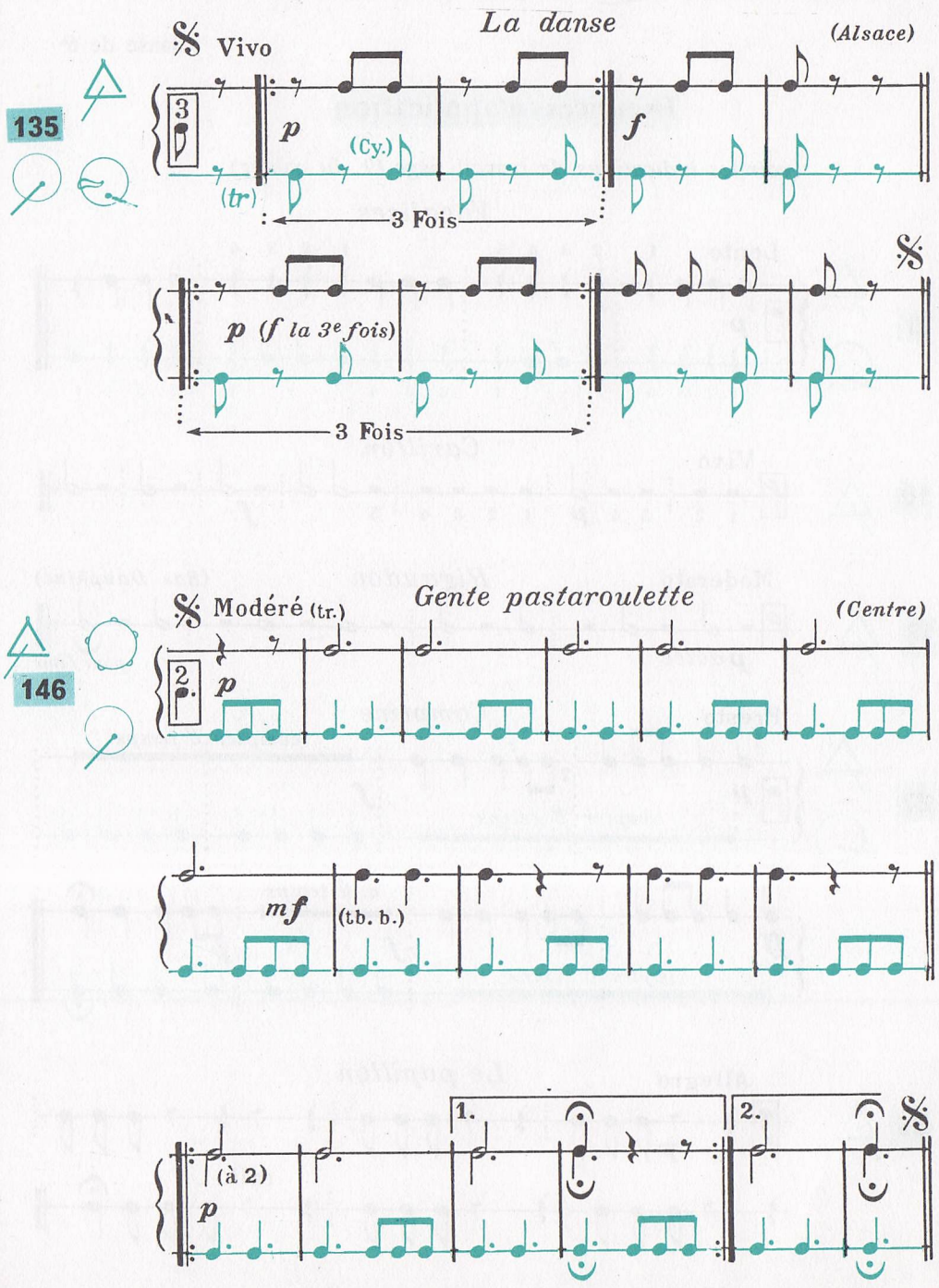
Berceuse (Corse)

82 très modéré — p — 11 Fois — 2 fois le tout

N.B. Les 2des parties sont imprimées en couleur.

INSTRUMENTS DE BATTERIE





Y Z | W X | U V | T | S | Q R | P | N O | M | K L | I J | H | G | E F | D | C | B | A

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

Y Z | W X | U V | T | S | Q R | P | N O | M | K L | I J | H | G | E F | D | C | B | A

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p. ..... **AUTRES THÈMES**

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p. ..... **AUTRES THÈMES**

Y Z | W X | U V | T | S | Q R | P | N O | M | K L | I J | H | G | E F | D | C | B | A

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

Y Z | W X | U V | T | S | Q R | P | N O | M | K L | I J | H | G | E F | D | C | B | A

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p. ..... **AUTRES THÈMES**

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p. ..... **AUTRES THÈMES**

Y Z | W X | U V | T | S | Q R | P | N O | M | K L | I J | H | G | E F | D | C | B | A

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

Y Z | W X | U V | T | S | Q R | P | N O | M | K L | I J | H | G | E F | D | C | B | A

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p. ..... **AUTRES THÈMES**

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p. ..... **AUTRES THÈMES**

Y Z | W X | U V | T | S | Q R | P | N O | M | K L | I J | H | G | E F | D | C | B | A

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

Y Z | W X | U V | T | S | Q R | P | N O | M | K L | I J | H | G | E F | D | C | B | A

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p. ..... **AUTRES THÈMES**

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p. ..... **AUTRES THÈMES**

Y Z | W X | U V | T | S | Q R | P | N O | M | K L | I J | H | G | E F | D | C | B | A

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

Y Z | W X | U V | T | S | Q R | P | N O | M | K L | I J | H | G | E F | D | C | B | A

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p. ..... **AUTRES THÈMES**

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p. ..... **AUTRES THÈMES**

Y Z | W X | U V | T | S | Q R | P | N O | M | K L | I J | H | G | E F | D | C | B | A

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

Y Z | W X | U V | T | S | Q R | P | N O | M | K L | I J | H | G | E F | D | C | B | A

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p. ..... **AUTRES THÈMES**

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p. ..... **AUTRES THÈMES**

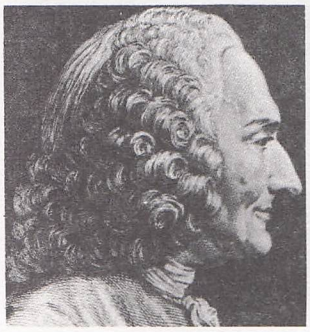
1. Claudio MONTEVERDI (1567-1643)

2 Jean-Baptiste LULLY (1632-1687)

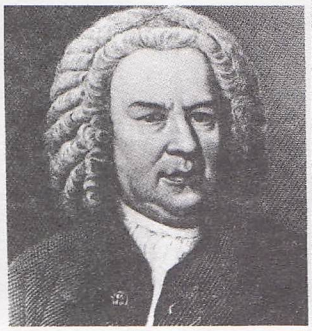
3. Arcangelo CORELLI (1653-1713)

4. François COUPERIN (1668-1733)

5. Antonio VIVALDI (1678-1741)



6. Jean-Philippe RAMEAU (1683-1764)



7. Johann Sebastian BACH (1685-1750)

8. Georg Friedrich HAENDEL (1685-1759)

9. Christoph Willibald GLUCK (1714-1787)

10. Joseph HAYDN (1732-1809)

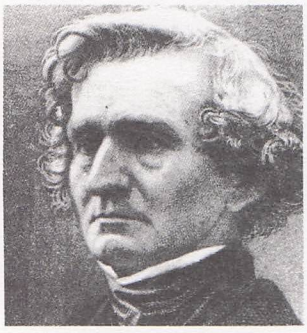
11. Wolgang Amadeus MOZART (1756-1791)

12. Ludwig van BEETHOVEN (1770-1827)

13. Karl Maria von WEBER (1786-1826)

14. Gioacchino ROSSINI (1792-1868)

15. Franz SCHUBERT (1797-1828)



16. Hector BERLIOZ (1803-1869)

17. Félix MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809-1847)

18. Frédéric CHOPIN (1810-1849)

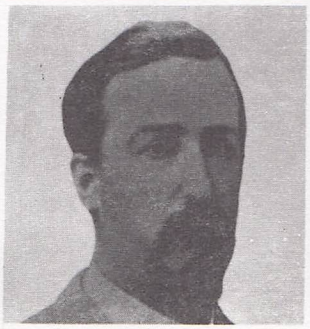
19. Robert SCHUMANN (1810-1856)

20. Franz LISZT (1811-1886)

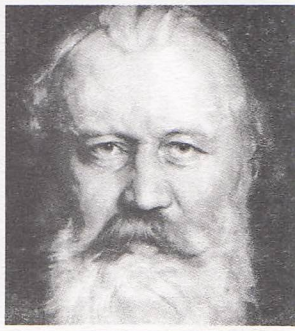
21. Richard WAGNER (1813-1883)

22. Guiseppe VERDI (1813-1901)

23. César FRANCK (1822-1890)



24. Alexandre BORODINE (1833-1887)



25. Johannes BRAHMS (1833-1897)

Nos 1 à 17, 19 à 22 et 25 : *collection H. Prouté, clichés J.-P. Debenay.*
No 18. — *Cliché Rigal.* — Nos 23 et 24 : *clichés Viollet.*

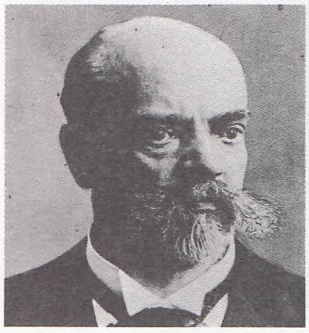
26. Camille SAINT-SAËNS (1835-1921)

27. Modeste MOUSSORGSKY (1837-1881)

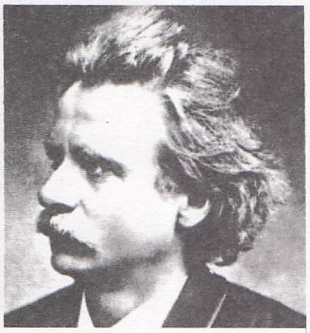
28. Georges BIZET (1838-1875)

29. Piotr Illich TCHAÏKOVSKY (1840-1893)

30. Emmanuel CHABRIER (1841-1894)

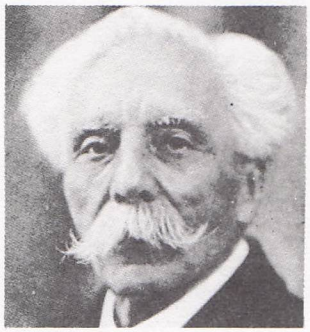


31. Anton DVORAK (1841-1904)



32. Edouard GRIEG (1843-1907)

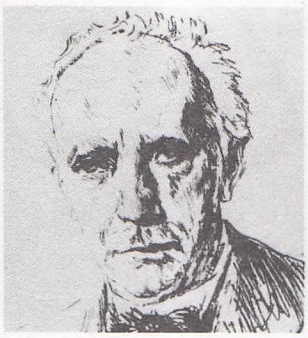
33. Nicolaï RIMSKY-KORSAKOV (1844-1908)



34. Gabriel FAURÉ (1845-1924)

35. Isaac ALBENIZ (1860-1909)

36. Claude DEBUSSY (1862-1918)

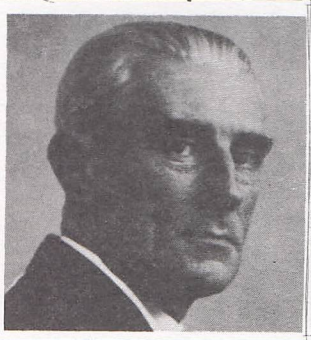


37. Richard STRAUSS (1864-1949)

38. Paul DUKAS (1865-1935)

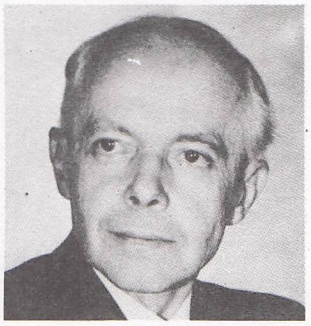
39. Albert ROUSSEL (1869-1937)

40. Arnold SCHOENBERGH (1874-1951)



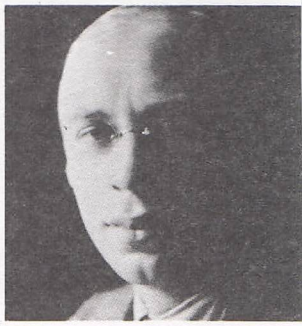
41. Maurice RAVEL (1875-1937)

42. Manuel DE FALLA (1876-1946)



43. Bela BARTOK (1881-1945)

44. Igor STRAVINSKY (1882-1971)

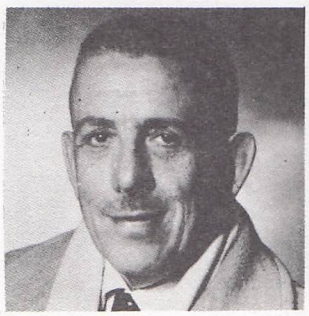


45. Serge PROKOFIEV (1891-1953)

46. Arthur HONEGGER (1892-1955)

47. Darius MILHAUD (né en 1892)

48. George GERSHWIN (1898-1937)



49. Francis POULENC (1899-1963)

50. Olivier MESSIAEN (né en 1908)

Nos 26 à 29, 32, 34, 37, 40, 42, 44, 46, 47, 48 : *collection H. Prouté, clichés J.P. Debenay.*
No 36 : *cl. Arch. Photo.* — No 33 : *cl. Rigal.* — Nos 31, 35, 39, 45 : *cl. Viollet.*
Nos 30-38 : *cl. Harlingue-Viollet.* — Nos 41, 43, 49, 50 : *cl. Lipnitzki-Viollet.*